


• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



Е. О. ПЛЕХАНОВА

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ВОСТОКА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ




• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

УДК 7.01
ББК 85.1

12 +

П 38 **Плеханова Е. О.** Художественная культура Востока : учебное пособие / Е. О. Плеханова. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2024. — 92 с. — Текст : непосредственный.

**ISBN 978-5-507-49351-7 (Издательство «Лань»)**
**ISBN 978-5-4495-3105-6 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

Для современного человечества роль освоения культурного наследия древнейших культурных центров Востока возрастает пропорционально усиливающемуся кризису европейского, по основам, варианта развития цивилизации.

Художественная культура Востока рассматривается на примере нескольких основополагающих для Востока художественных культур, представляющих реализации таких идейных течений как индуизм, буддизм, ислам, а также синтоизм и конфуцианство. Внутри глобально обозначенных тем выделены наиболее значимые виды художественной культуры.

Пособие предназначено для студентов и преподавателей вузов, а также для всех интересующихся представленной темой.

УДК 7.01
ББК 85.1

П 38 **Plekhanova Y. O.** Arts and Culture of the East : textbook / Y. O. Plekhanova. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2024. — 92 p. — Text : direct.

For modern world, the importance of learning the cultural heritage of the most ancient cultural centers of the East increases in proportion to the growing crisis of the fundamentally European version of the civilization development.

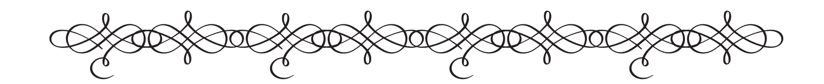
The arts and culture of the East are seen through the example of several cultures basic to the East, representing the manifistation of such ideological movements as Hinduism, Buddhism, Islam, as well as Shintoism and Confucianism. Within the large global themes, there are the most significant types of arts and culture highlighted.

The textbook is intended for students and higher schools educators, as well as for anyone interested in the subject.

**Обложка**
*А. Ю. ЛАПШИН*

# ОГЛАВЛЕНИЕ





# ВВЕДЕНИЕ

Традиционное искусство Востока — древнее мировое искусство, которое в своих исходных формах и сложившейся символике отражает интуитивную форму восприятия, целостный способ древнего мышления.

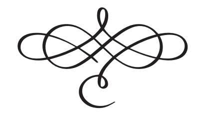
В искусстве Востока особое значение имеет традиция, обеспечивающая передачу из поколения в поколение образцов и системы навыков и знаний. В традиции, как полагают на Востоке, заключена особая сила, восходящая к древним временам, что одухотворяет и освящает жизнь социума. Эта духовная сила и создает стиль традиционной цивилизации.

Для восточного искусства характерно постоянное соотнесение с «божественным идеалом». Искусство ориентировано не на эстетические цели, а на сакрально-ритуальные. Однако с самых ранних периодов своего развития искусство Востока связано с красотой, потому что в силу сакрального характера оно связано с высшей реальностью, с божественной гармонией. Древний мастер творил, создавая формы в соответствии с вселенским, мировым Законом, о чем повествуют восточные мифологии.

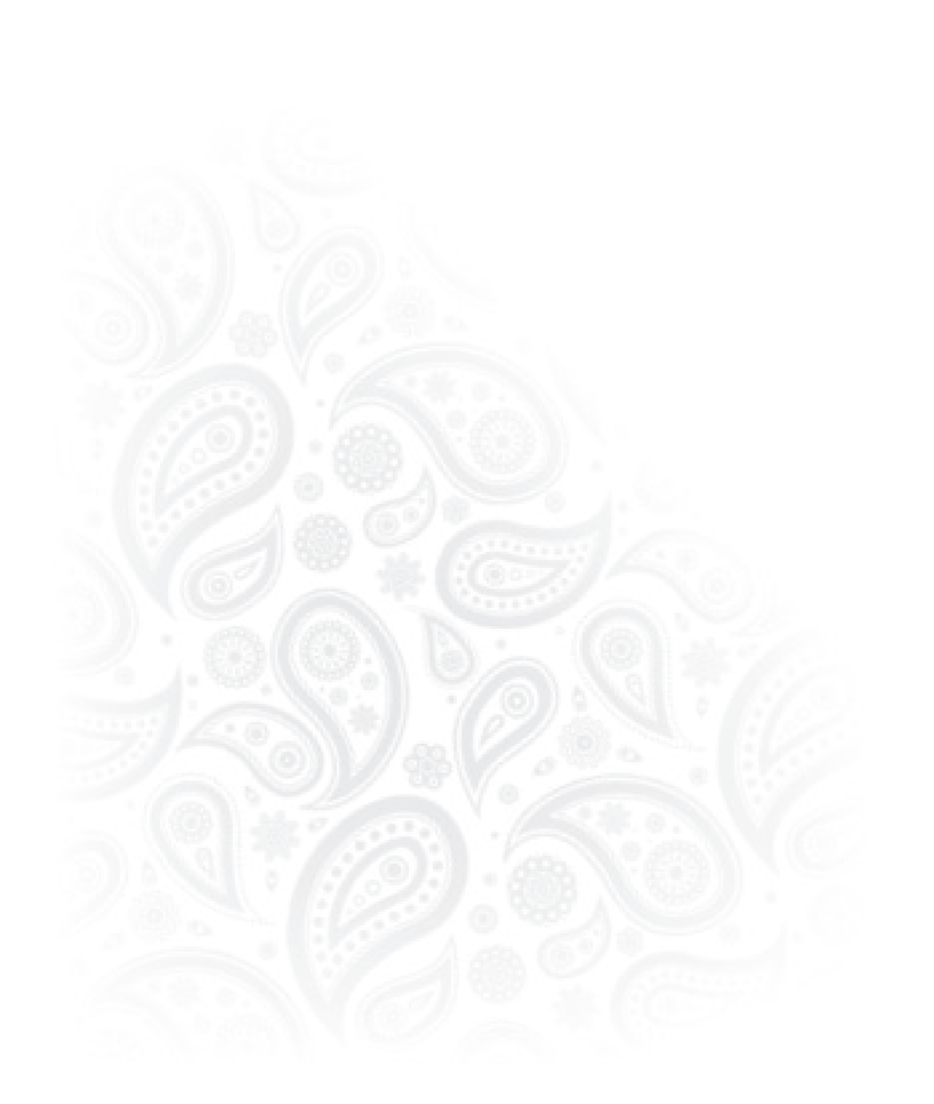
Поскольку художественная культура Востока весьма велика по объему, представленное учебное пособие можно рассматривать как введение в изучение искусства Востока. Искусство Востока представлено несколькими разделами

и рассматривается как материализация идей индуизма, буддизма, ислама, а также синтоизма и конфуцианства. Внутри каждого из разделов выделены наиболее значимые художественные направления, ярко демонстрирующие специфические черты того или иного вида искусства.

Учебное пособие предназначено для студентов и преподавателей ВУЗов, а также для всех интересующихся представленной темой.

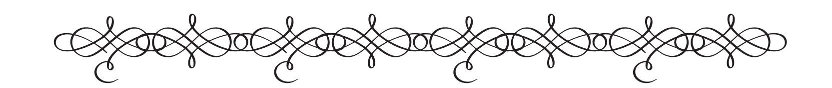






# Искусство Индии





# 1. МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА ИНДИИ

В середине первого тысячелетия до н. э. в Индии возникло религиозно-философское учение дхарма о духовном пробуждении (бодхи). Основателем учения считается Сиддхартха Гаутама, впоследствии получивший имя Будда.

*Основами буддизма стали следующие положения:*

- все течет и все изменяется, все возникает и все исчезает. Жизнь в своем круговороте возникает, чтобы исчезнуть, поэтому существование, пожирающее себя самое, в буддизме обозначается пламенем. Отсюда и появился главный буддийский постулат, что *вся жизнь человека — страдание*;
- человек привязывается к жизни, он желает ее бесконечно и от этого он страдает. То есть *причина страдания — наши желания*. Избавившись от желания, мы избавляемся от страданий, но возможно это только в результате достижения *нирваны. Нирвана* — это не жизнь, это не смерть, это утихание страстей, это отказ от жажды жизни;
- *дхамма* — это нравственный мировой порядок, принцип возмездия;

• *сансара* — это цикл воплощений. Дхамма и сансара воплощены в понятии кармы. *Карма* означает воплощение закона, возмездие или вознаграждение за конкретные дела. Освободить от кармы, от дальнейших воплощений человеку поможет только нирвана. Нирвана — как полный покой, свобода и одухотворенность.

Будда предлагает в качестве решения *Восьмеричный путь спасения,* или так называемый *Срединный путь.* Это ступени, уводящие нас как от чувственных излишеств, так и от крайней аскезы.

Вот эти ступени:

*1) правильное понимание*: поверь Будде и прими то, что мир полон скорби и страданий;

*2) правильные намерения:* возьми на себя ответственность, ограничь свои страсти и дурные устремления;

*3) правильная речь:* следи за своей речью — обращайся к людям доброжелательно, говори правдиво;

*4) правильные поступки:* сдерживай дурные помыслы, твори добро;

*5) правильный образ жизни:* не причиняй зла ничему живому;

*6) правильные усилия:* следи за своими мыслями, гони дурные, настраивайся на доброжелательные;

*7) правильные помыслы:* зло идет от наших плотских желаний;

*8) правильная сосредоточенность:* постоянные и терпеливые тренировки, медитации и самоуглубления в поисках истины.

Главное, что принес буддизм — личную ответственность за собственную жизнь. Спасение возможно лишь благодаря личной устремленности, личной решимости действовать и вести свою жизнь в праведном направлении. Сами священные книги написаны на санскрите.

Между IV и X вв. н. э. на территории Индии над буддизмом взял верх *индуизм*. Общим термином «индуизм» называют семейство разнородных традиций, что не может рассматриваться как «категория» в классическом понимании этого слова: когда объекты однозначно либо принадлежат к ней, либо нет. Не являясь единой религией, индуизм

представляет собой семейство религий и традиций. В индуизме отсутствует унифицированная система верований и общая доктрина. Несмотря на это, индуизм обладает своей собственной уникальной формой и чертами, выделяющими его в отдельную религию.

Вершина пирамиды богов индийского пантеона, основу всего представляет триада *Тримурти*. Далее идут божества-хранители сторон света — *Локолапы*, от них произошли и общеиндийские боги, и отдельно существующие ведические божества, и группа аватаров бога Вишну.

Во главе Тримурти — многоликий Бог Творения — *Брахма*, создатель всего земного. Брахма имеет космическое происхождение и, по одной версии, появился из плавающего золотого яйца в Первоокеане, при этом его остатки растянулись по всей Вселенной, создав ее. По другой версии, он появился из цветка лотоса, о чем говорит его именование *Канджа* — «рожденный в воде». У Брахмы четыре лица и четыре пары рук, что демонстрирует тесную связь с основными сторонами света. Также это рассматривается как материализация основ человека — ума, разума, эго и самоуверенности. Изображается Брахма, сидящим на лотосе или лебеде, с символами его верховенства — коронами на всех головах; в ярких одеждах, с обилием красного цвета и золотых дополнений, подчеркивающих его значимость. Атрибуты — четки (материальные субстанции), книга (знание) и борода (мудрость).

Следующий из триады — *Вишну*, всеобъемлющее верховное божество-хранитель. Вишну — жизненный цикл от палящего солнца до проливного дождя, могущественный и грозный хранитель мироздания, олицетворение гармонии мира в борьбе со злом. Он изображается в синем цвете, с четырьмя руками, означающими четыре стороны света, символизирующие его безраздельную власть. В руках Вишну держит благословляющую раковину, лотос и булаву. Именно его форма наполняет мир множеством различных сил в виде аватаров для защиты всего живого. Поэтому Вишну имеет тысячу имен и 10 преобразований: *Матсья* — рыба; *Вараха* — дикий кабан; *Вамана* — карлик; *Курма* — черепаха; *Парашурама* — человек с топором, в качестве ко-

торого выступает герой эпоса Рамаяна — *Рама*; *Нарасимха* — человек-лев; *Дашаватар Кришна* — самостоятельное божество; *Будда* — основатель буддизма; *Калки* — аватар будущего.

Высшее божество природного цикла — *Шива,* который выступает творцом двух других богов триады. Верховный Бог, следящий за порядком во Вселенной. Грозный и милостивый одновременно, разрушающий человеческие иллюзии и дающий надежду. У Шивы четыре руки и три глаза, один из которых расположен в центре лба, он изображается танцующим или сидящим в позе лотоса, с закрученными в пирамидальный пучок волосами. Его ожерелья и браслеты — змеи, на плечах тигровая или слоновая шкура, а для подчеркивания своей власти, он держит в руках *Тришула* (трезубец). Его атрибуты: курительная трубка, кувшин с нектаром бессмертия и другие обрядовые предметы.

*Сарасвати* — жена Брахмы, что оказывала ему поддержку и помощь в сотворении мира. В гимнах упоминается как Богиня реки, защитница и целительница. Покровительница знания, музыки и искусства. Изображается дивной красавицей в белом с позолотой сари, на лебеде или в лотосе, в руках ее ситар, дающий ей силу познания каждого звука.

*Лакшми* — воплощение грации, женственности и красоты, жена Вишну, сопровождавшая его во всех воплощениях, поддерживающая его в борьбе со злом. Божество счастья, света и удачи, богатства и процветания. Индийский праздник света *Дивали,* во время которого зажигают тысячи фонарей, проводится в честь Лакшми. Изображается одетой в традиционное красное сари с большим количеством золотых украшений, а в ее четырех руках лотос и горшочки с золотом и монетами, так она делится процветанием, повышает рождаемость и плодородие.

*Дэви* — многоликая жена Шивы, великая богиня, благословляющая и жестокая, олицетворяющая собой женскую силу, «содержащая весь мир в своем лоне». Она имеет много форм, как и муж соединяет в себе противоречивые грани, поэтому имеет много имен — *Тара* (Богиня мудрос-

ти), *Радха* (возлюбленная Кришны), *Питхиви* (Богиня земли) и др. Самая популярная ее форма — *Дурга,* что имеет 8–10 (а порой и больше рук) и грозный характер, необходимый для установления порядка и покоя. Олицетворяет Богиню-мать, объединяющую и разрушающую созидательные силы природы. Восседает на льве или тигре с оружием возмездия в руках.

Сын Шивы и благой формы Дэви (*Парвати)* — Ганеша. Бог мудрости, покровитель наук и искусств. Перед тем, как начать что-то читать или писать, всегда обращаются за помощью к Ганеше. Человеческой головы лишил его отец, когда малыш не пускал Шиву в покои к супруге, однако чтобы успокоить жену, он создал ему слоновью голову. Изображается в красном и желтом цвете, с одним бивнем. Обеспечивает вдохновение, успех и хороший заработок.

Сын Лакшми и Вишну, плод любви и для любви — *Кама.* Играет роль Купидона, даря любовь окружающим. В его честь проводятся ритуалы для поднятия здоровья и повышения привлекательности. Изображается с кожей зеленого цвета, верхом на попугае яркой расцветки. В руках тростниковый лук и стрелы из цветов, а вокруг вьются пчелы, олицетворяющие страсть.

*Локолапа — Индра.* Первоначально повелитель небесного царства и всех богов, который позже уступил место тройке Брахма-Вишну-Шива. Подобно Зевсу, выступает покровителем грома, дождя и молнии, и хранит восточную сторону света. Его атрибут — молния.

*Локолапа — Агни*, защитник юго-запада. Покровитель огня, как Прометей, он выступает посредником между Богами и людьми. Изображается в символическом красном одеянии, с 6 глазами, двумя головами и семью руками на одно тело, в огне и дыме.

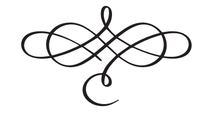
*Локолапа — Кубера*, хранитель севера, олицетворение богатства. Постиг самодисциплину и самоочищение, поэтому часто изображается с суровым ликом. Несмотря на холодное местопребывание, его изображают с желто-золотистым цветом кожи на белом благородном льве. На голове блистает диадема с разноцветными камнями, а в ушах сияют серьги.

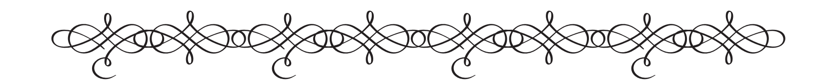
*Локолапа — Варуна*, хранитель запада, Бог-судья всеведущий и карающий. Божественный защитник от грехов и несправедливости. По легенде он находит виновных, наказывает их, а потом отпускает. Ездит верхом на варуне, а в руке держит змеиный аркан.

*Яма* — бог ада, бог смерти и справедливости, первооткрыватель дороги в загробный мир. Часто имеет четыре руки, в одной обязательно держит булаву, а во второй — аркан для ловли грешников, которых контролирует в Чистилище до следующей реинкарнации. Несмотря на свирепый характер, охраняет теплую сторону мира. Изображается в различных синих оттенках на черном буйволе.

*Обезьяний бог,* который покровительствует обезьянам, из-за чего они считаются священными в Индии. Изображается с золотой короной на голове. Его очень почитают в деревенских культурах, он олицетворяет наставника в науках.

Несмотря на существенные отличия буддизма от индуизма, между ними прослеживается сходство, как в концептуальных идеях, так и в частностях.





# 2. АРХИТЕКТУРА

## *Храмы Древней Индии*

В индуизме в основе построения любого храма находится фигура *космического человека Пуруши* — первотворца вселенной, создавшего ее из своего тела-жертвы. Каждый храм материализация природной энергии *пракрити* (олицетворяющей женское природное начало), в темных глубинах которой — *гарбхагрихе* (чреве) сияет свет души (*Атман*).

С V–VIII вв. Индия от буддизма возвращается к индуизму. Как следствие изменения мировоззрения, небольшие пещерные храмы превращаются в отдельные архитектурно-скульптурные комплексы с колоссальными башнями, пик расцвета которых приходится на X–XI вв.

План индийского храма представляет собой сгруппированные большие огражденные стенами четырехугольные дворы, в которых располагались монументальные ворота, направленные на четыре стороны света. В центре было расположено святилище (ступа или храм).

Это материализация индийских представлений о мироустройстве: стены ограды символизировали горы; вокруг — океан в виде системы бассейнов, окружающих храм. А само святилище — космическая вершина мира, гора Меру.

В средневековой Индии в строительстве храмов главенствовал скульптурный принцип построения композиции, в которой пластический декор играл настолько важную роль, что разделить их иногда просто невозможно. Ориентировка индийского храма в пространстве противоположна европейской: с востока на запад. В этом направлении располагаются: колонный зал (*мантапам*) с входными портиками, святилище (*виман)* с обходными галереями вокруг. Снаружи святилище обозначалось высокой башней (*шикхара*), башни поменьше обозначали колонный зал и вход. Интерьер подобного храма весьма незначителен по сравнению с внешним объемом. Световых проемов практически нет. В архитектурном декоре главенствует ритм округлых пластических элементов. Общее впечатление единства ансамбля достигается за счет игры масштабов одних и тех же форм и элементов: повторение, увеличение, уменьшение.

## *Скальные чайтья и вихара*

В Индии насчитывается более тысячи храмовых пещерных комплексов, строительство которых продолжалось более полутора тысяч лет, начиная с V в. Скальные святилища именуются — *чайтья*, монастыри — *вихара*.

*Чайтья* — сооружения более ранние. Фасад их оформлен в виде листа пипала и колоннами, чьи базы оформлены в виде луковиц, а капители в форме колокола. Интерьер представляет собой продолговатое пространство, которое как апсида окружает статую Будды (или ступу). Сводчатое перекрытие и столбы внутри имитируют деревянные конструкции. Обязательно присутствует многочисленная скульптура, вырезанная из камня монолитно со своими постаментами. Арка над входом является единственным источником света.

*Вихара* представляет собой квадратный зал с плоским перекрытием, окруженный галереей, куда выходят небольшие монашеские кельи. Сам зал служил местом молитв, трапез и собраний монахов. Вход представлял многоколонный портик-террасу.

И тот и другой вид сакральных построек с течением времени эволюционирует: колонны украшаются все более роскошно, стены покрываются рельефами и росписями. Скромное святилище постепенно становится пышной сакральной архитектурой.

## *Индийская ступа*

Буддизм требовал оформления вместилищ для хранения священных буддийских реликвий. Такими стали *ступы*. Первоначально это были простые сооружения из кирпича и камня в форме перевернутой миски для подаяний, принадлежавшей Будде. Полусфера или сплющенный купол размещался на круглом или квадратном основании. Сверху крепились зонты, символизирующие различные части вселенной, количеством 2, 3, 5, 7, 9 и 13.

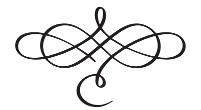
Вокруг ступы шла дорожка для молитвенного ритуального обхода, огражденная, с воротами, ориентированными на четыре стороны света. Рельефы ворот изображали сцены из жизни Будды.

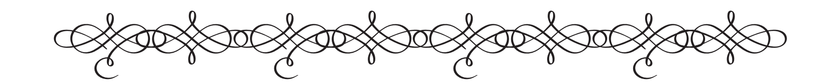
## *Мусульманская архитектура Индии*

Мусульманские захватчики через северо-запад вторгались Индию и постепенно захватывали ее. Первоначально был образован Делийский султанат, а позднее появилась империя Моголов. Так в Индии стала появляться мусульманская архитектура. Ее типичные черты: стрельчатые арки, конструкция сталактитов, купола, изысканный орнаментальный декор вместо пластического, роскошный мрамор вместо красного песчаника. Типичные сооружения: крепости, мавзолеи, минареты, мечети, дворцы, ханака. Своего расцвета эта архитектура достигла в XVI–XVII вв.

Самое известное мусульманское сооружение Индии — мавзолей *Тадж-Махал* в Агре. Восьмигранный объем постройки венчает купол на высоком барабане, который

окружают четыре купола меньшего объема. Каждый фасад оформляют арочные порталы. Стены покрыты тончайшей орнаментальной резьбой. Мавзолей, построенный Шах-Джиханом для своей жены, торжественен и величествен. Он стал памятником вечной любви, перед которой отступает сама смерть.





# 3. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

## *Ткачество*

Ткачество — один из древнейших видов ремесла, породивший множество метафор и мифов, связанных с устройством мироздания и судьбой человека. Мудрецы ведийской эпохи говорили, что «все, что над небом, что под землей, что между небом и землей… что зовется прошедшим, настоящим и будущим… выткано вдоль и поперек на пространстве», которое, в свою очередь, «выткано на Непреходящем». Древнеиндийский эпос «Махабхарата» связывает образ прядения и ткачества с годичным временным циклом. Белые и черные нити лучезарного станка богов являют собой дни и ночи, а семьсот двадцать спиц сверкающего колеса божественной прялки — число дней и ночей года. При закладке храма и на празднике освящения здания было принято одаривать строителей и священнослужителей новыми нестиранными одеждами. Само слово «ткань» (тантра) стало означать и философскую систему.

Между XVII и XIX вв. текстильные изделия Индии были известны от Европы до Китая. *Муслин*, с его марлеобразной, прозрачной фактурой, названный «тканым воздухом»

за его легкость, производился в Восточной Бенгалии (современный Бангладеш) и упоминается в качестве экспортируемого товара еще в I в. н. э.

*Шелк* и его производство тесно связан с религиозными празднествами и обрядами. Два крупнейших центра шелкоткачества образовались в древних храмовых городах — Бенаресе и Канчипурамеч — для обеспечения нужд храмов и для паломников, совершавших в храмах молитвенные обряды. Салгары — ткачи из храмового города Канчипурам утверждают, что они произошли от ткача богов. Ткачи Канчипурама гордятся плотностью и прочностью своего шелка. Бенарес славен тем, что останки Будды были закутаны в ткань, изготовленную в этом городе, о которой в буддийском писании «Маджхиманикая» говорится, что великолепный материал ослеплял сиянием красного, голубого и желтого цветов.

*Кинхаб*, или парча — самая роскошная из бенаресских тканей. Ткани изготавливали с использованием серебряной нити (рупари) или золотой (сонары). В Бенаресе также успешно освоили и развили почти исчезнувшее искусство бенгальского *джамдани*. Сари джамдани ткут по типу гобеленовой ткани, с дополнительными нитками цветного шелка, при этом золотые и серебряные нити образуют выступающий на ткани цветочный или геометрический орнамент.

*Икат* — ткань особого плетения, при котором рисунки и цвета ткани заранее определены: нитки для основы или уточины разбираются на пучки, и до начала окрашивания на них размечается рисунок. Пряжа подвязывается в тех местах, где необходимо было сохранить первоначальный цвет, а затем прокрашивается. Процесс повторялся для каждого цвета отдельно, от светлых тонов к темным, до тех пор, пока на пряжу не переносились все цвета рисунка. Подготовив таким образом пряжу, ее помещают в ткацкий станок, где постепенно окрашенные нити превращаются в орнаменты. Их украшают узорами из стилизованных изображений птиц, животных, цветов или геометрических фигур. На свадьбу принято надевать ярко окрашенные клетчатые сари в технике икат.

*Пашмина* — шали из тонкого подшерстка горных коз. Иногда в ткань добавлялось до 30% шелка, что придавало изделию изысканный лоск. Пашмина может быть как однотонной, так и со сложным рисунком или вышивкой. Специальная техника вышивания, известная как касида, позволяла расположить вышивку с обеих сторон шали.

*Хлопок,* а именно гуджаратские и раджастанские крашеные ткани были найдены в гробницах Древнего Египта. С XVIII в. индийские ткани с набивным рисунком составили основу колониальной торговли, вытесняя традиционные специи. Они высоко ценились за устойчивые цвета и яркость. С расширением колониальной торговли производство набивного ситца переместилось из Гуджарата на западном побережье в Коромандель на восточном. Разнообразие и вольный натурализм индийских набивных тканей, импортируемых во все возрастающих количествах для производства мебели и стенных украшений, помогал освободить европейские вкусы от геометрической упорядоченности классицизма. Популярность этих тканей и количество тех, кто мог их купить были таковы, что английские ткачи устраивали бунты, требуя запрета импорта.

## *Ювелирное искусство*

История изготовления ювелирных изделий в Индии уходит корнями в глубокую древность. В «Махабхарате» и «Рамаяне» повествуется о драгоценностях необыкновенной красоты и ценности, украшавших тела великих героев. Согласно археологическим данным уже в III тысячелетии до н. э. ювелирное мастерство процветало. Драгоценности были констатацией власти, социального статуса, личного богатства.

Украшения делались из золота и серебра с драгоценными камнями, жемчугом, кораллами. Древнейшая и популярнейшая ювелирная техника — *кундан*. Это способ крепления драгоценных камней в каркасе, при котором камни словно впечатывают в каркас так, что с обратной стороны получалась имитация лицевой, но с гладкой по-

верхностью. Оборотную сторону расписывали эмалями в технике *минакари*. Основными центрами производства кундан были Джайпур, Раджастан, Гуджарат.

Самыми популярными украшениями были:

*Бинди* — декоративная точка в центре лба. Это место бесконечного потенциала, мистический третий глаз — канал мудрости и возвышенной интуиции, божественного знания. Глаза сравнивают с солнцем и луной: два глаза способны видеть прошлое и настоящее, третий глаз может видеть будущее. Сверху могла прикрываться ювелирным украшением.

*Тика* — это украшение, которое касается лба, а к этой точке следует уделить особое внимание, так как через амулет на лбу в организм может проникнуть духовная энергия. Считается, что камень, прикасающийся ко лбу, дает носительнице мудрость, познание. Каждая женщина сама решает, какой будет ее тика, и какими камнями она будет украшена. Это нить из драгоценного металла с камнями или без, закрывающая пробор волос и свисающая на лоб красивым кулоном.

*Шрингар патти* — украшение из золота и драгоценных камней, надеваемое вокруг головы по линии волос.

*Джумар* — украшение на голову, представляющее собой подвеску из жемчужных нитей или цепочек, которые собраны в форме веера. В отличие от тики, спускаевшейся на пробор, джумар подвешивается сбоку и спускается в районе виска или над ухом.

*Шишпфул* — металлический цветок, закрепляемый в волосах всегда сзади, на затылке.

*Натх* — кольцо в носу, украшенное камнями с цепочкой, которая крепится в волосах над ухом. Натх считается самым соблазнительным украшением, поскольку нос связан с эмоциональной чувствительностью. В Индии кольца бывают такой величины, что их приходится приподнимать во время еды. При этом не обязательно прокалывать нос — существует множество украшений в виде клипсы.

*Джумки* — индийские серьги-колокольчики. Еще с древних времен индусы говорили, что колокол — это голос Бога, при ударе колокола произносится главная

мантра ОМ. Джумки — это символический божественный колокол, голос Бога, серьги-джумки защищают от зла, приносят удачу и благополучие. Самые распространенные серьги в Индии, утешение в боли и страданиях. Чем более декоративны и дороги серьги, тем больше человек получает утешения.

*Арси* — это крупное кольцо со вставкой в виде зеркала или просто с камнем, отражающим свет. Надевают только на большой палец (царь ладони). Считается, что большой палец связан с рассудком, безымянный — с чувствами.

*Панья* — кольца с цепочками, которые крепятся к браслету.

*Банглы* — браслеты на каждый день разной толщины из пластика и металла.

*Чура* — стеклянные браслеты, которые парень дарит девушке, делая предложение; девушка с такими браслетами — это невеста. Если женщина станет вдовой, то родственники разбивают чура прямо у нее на руках, и с этого момента она не имеет права носить украшения.

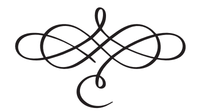
*Кангана* — массивные браслеты, украшенные цепочками или камнями.

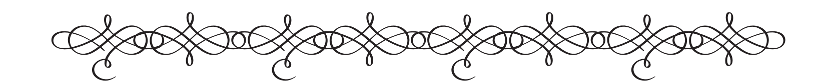
*Хаара* — ожерелье большого объема и веса. К массивной и богато украшенной передней части присоединяется цепочка, которая фиксируется за шеей. Такое колье практически безразмерно, его можно носить как плотно облегающим шею, так и опущенным ниже на грудь.

*Карн пхул* — классические многоярусные серьги-канделябры, которые снабжались цепочкой, закрепляемой в волосах или вокруг уха, обращающие внимание на эту часть тела. С древнейших времен в Индии мочка уха рассматривалась как признак духовного развития и высокого социального статуса. Так среди отличительных черт Будды и знаком его величия была чрезвычайно длинная мочка уха.

*Наваратны* (в переводе с санскрита «девять самоцветов»). На протяжении веков наваратна почиталась как божественный и наиболее благоприятный талисман. Согласно индийской астрологии, эти девять драгоценных камней были земными проявлениями планет. Наваратна символизирует собой мировой космический/божественный по-

рядок, небесную систему планет, вращающуюся вокруг солнца: рубин (Солнце), жемчуг (Луна), красный коралл (Марс), синий сапфир (Сатурн), кошачий глаз (Кету), изумруд (Меркурий), желтый сапфир (Юпитер), алмаз (Венера), гроссуляр (Раху). Украшения Наваратна помогали жить в гармонии с окружающим миром.





# 4. ПУТЬ ТЕАТРА

Театр возник в Индии в древности, достиг наивысшего своего расцвета к концу древней эпохи, в период империи Гуптов (IV–V вв.). Индийский театр происходил из двух зрелищных форм — культовой мистерии и импровизационного смехового представления, возникшего также на почве культовых празднеств. «*Катхакали*» означает «инсценировка легенд».

Психологизм и эмоциональность — главные характеристики индийской драмы с постоянной схемой сюжета. Главный герой и главная героиня встречаются, между ними вспыхивает любовь, но за этим обязательно следует разлука, в которой герои страдают, преодолевают различные препятствия и вновь соединяются, теперь уже навсегда. Элемент разлуки — главная точка в композиции действа. Здесь и душевная драма, и высшее напряжение, и ее причины определяют различия в развитии дальнейшего сюжета. Но, какими бы ни были причины этого события, разлука — это некое обстоятельство, с которым герои не пытаются справиться, они его *претерпевают*. Она совершается над героями, и они проносят свою верность друг другу через все препятствия, сохраняя взаимную любовь даже перед лицом смерти. Финал — торжество неизменности связывающего героев чувства, вос-

становление несправедливо нарушенного единства. В этом идеале неизменной, высокой любви весь пафос драмы и ее глубокая человечность.

Внешний рисунок спектакля определялся сочетанием крайней простоты оформления и высокого уровня исполнительского мастерства. Отсутствие декораций давало неограниченную свободу в размещении событий, а внешнему убранству актера уделялось чрезвычайно большое внимание. Костюм обладал рядом отличительных признаков, которые сразу же позволяли определить характер, занятия, положение и даже эмоциональное состояние появляющегося на сцене лица. Платья были яркие, красочные, с обилием украшений. Одеяние актера должно было оставлять впечатление роскоши.

Представление напоминает интерпретацию разговора немого человека, который посредством жестикуляции передает сообщение, в то время как другой человек, понимающий язык жестов, переводит их на доступный язык. Задача актера заключается в том, чтобы передать глубину своей непосредственной роли и сам сюжет повествования. А для трактовки на словесном языке при постановке имеются два поэта-певца, которые с помощью стихов передают смысл, выраженный жестикуляцией. Поэтому жесты и мимика играют первостепенную роль в драме катхакали. Движениями губ, глаз, бровей, шеи, плеч, бедер, ступней актеры условно выражают сложные чувства, мысли и понятия. Не менее важен грим актеров, поскольку каждому персонажу соответствует цветовое решение грима.

## *Проверочные вопросы к разделу*

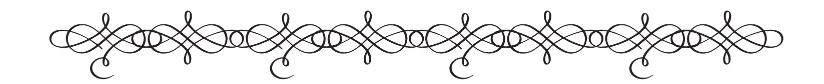
1. Как мировоззрение повлияло на формирование индийского искусства?
2. Назовите общие черты индийской архитектуры.
3. Индийский театр. Перечислите традиционные черты и сюжеты.
4. Какие существуют виды традиционного декоративно-прикладного искусства Индии и в чем их особенности?





# Искусство Китая





# 1. МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА

Буддизм проник на Дальний Восток из Индии вместе с буддийскими монахами. Главным в буддизме Дальнего Востока является уход от житейской действительности. Буддизм проповедует отречение от страстей, провозглашает тщетность мирских забот, призывает к душевному покою.

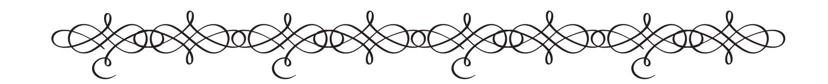
В Китае буддизм слился с конфуцианством, что дало расцвет культа семьи и клана. Приоритет интересов семьи над интересами индивида был незыблем. Все вопросы решались исходя из пользы для семьи, а все личное и эмоциональное удалялось на задний план и не принималось в расчет. Религиозная сторона конфуцианства связана с культом поклонения предкам.

Конфуций создал образ Цзюнь-цзы — совершенного человека, чьими главными добродетелями являлись гуманность и чувство долга. Понятие гуманность (жэнь) по Конфуцию включало в себя множество качеств: скромность, справедливость, сдержанность, достоинство, бескорыстие, любовь к людям и т. п. Это был умозрительный социальный идеал, назидательный комплекс добродетелей. Общество, по Конфуцию, должно состоять из верхов и низов. Верхи должны заниматься управлением, целью которого является благополучие народа.

Благодаря повсеместному распространению конфуцианства в средневековом Китае процветал культ грамотности; слой грамотеев в Китае играл туже роль, которую в других цивилизациях играли дворянство, духовенство и бюрократия вместе взятые. Образованный человек должен был хорошо знать древние тексты, оперировать изречениями мудрецов и самостоятельно писать сочинения, согласующиеся с канонами конфуцианства. Сдавшие сложный экзамен, могли рассчитывать на высокие должности в бюрократической системе, почет и богатство. Обладатели степеней автоматически попадали в сословие шэньши, которое занимало место господствующего класса в средневековом Китае. Путь в шэньши основывался лишь на знаниях и упорном труде, что обеспечивало мобильность социальной группы, притягивало в нее самых упорных и талантливых.

Обрядовая сторона стала одним из самых заметных проявлений конфуцианства. «*Китайские церемонии*» вошли в поговорку и чем более высокое положение в общественной иерархии занимал человек, тем более он был подчинен условностям ритуалов, доведенных до автоматизма. Тщательное соблюдение всех церемоний и деталей этикета, регламента в поступках, движениях, одежде, украшениях, выезде и т. п. считалось условием престижа, критерием образованности. Подчеркнутым соблюдением всех условностей и формальностей шэньши стремились обозначить ту границу, которая отделяла их от неграмотной массы китайцев, знакомых с церемониалом лишь в самых общих чертах.

Форма в конфуцианском Китае стала эквивалентом религиозного ритуала, молитвы в христианстве и исламе, и медитации в буддизме. Ни свободного волеизъявления, ни смелости и непосредственности в чувствах, ни стремления к гражданским правам — все это вытеснялось жесткой тенденцией к конформизму, к полному и автоматическому соблюдению детально разработанной и веками апробированной формы.



# 2. АРХИТЕКТУРА

В мировоззрении народов Дальнего Востока природа — божество, священный источник мудрости. Именно это пантеистическое мышление формирует пространственное архитектурное решение, как в Китае, так и в Японии. Разница в том, что китайская архитектура представляет более образное декоративное решение, включающее архитектуру в окружающее пространство как естественный элемент, тогда как в Японии, при аналогичных конструкциях, господствует минимализм. Однако и там, и там, храмовые и жилые постройки предстают как неотъемлемая часть природного ландшафта.

***Дом-павильон*** — основная форма китайского и японского здания, в котором композиция пространства стоит на первом месте. Масса не имеет самостоятельного значения, а служит для оформления пространства. Все формы дома легкие, воздушные. Пространство интерьера понимается архитектором как часть неограниченного пространства природы. Широкий наружный обход передает ощущение, что пространство — главный композиционный элемент и в наружном виде здания. Обход соединяет пространство интерьера и природы.

Стены не являются несущими элементами, они раздвигаются или открываются, что характеризует их как временные, условные перегородки.

В китайском и японском зданиях ясного тектонического членения на несущие и несомые части не существует: горизонтальные балки не лежат на стойках, а пропущены сквозь них. Массивная крыша крепится к опорным столбам при помощи *доугунов* — подкровельных кронштейнов, благодаря чему кровля с плавно изогнутыми углами динамична, и переносит свое движение на ветви деревьев и силуэты окрестных холмов. Движение усиливается обилием декоративных элементов. Этим создается тесная связь архитектурных форм с формами природы. Впечатление усиливается яркой раскраской зданий.

## *Сады*

Сад — главный элемент китайской и японской архитектуры. Он является промежуточным звеном между природой и зданием-павильоном. Все его части формы созданы с совершенно сознательным расчетом, чтобы вызвать впечатление, что все формы сада созданы природой, а не человеком. Господствует живописная кривая, которой подчинены все очертания. Господствуют изогнутые линии, которые доминируют и в самом здании (преимущественно крыши).

Одним из наиболее блестящих образцов китайской садовой архитектуры является мост. Символика моста сложна и разнообразна. В китайском саду мост и его отражение концентрируют воды запруды в одной точке, перед тем как им течь дальше. Так, мысли человека, вся его жизнь концентрируются в одной точке — в мысли о вечной истине. Мост в храмовом комплексе ведет через все страдания людей и их радости, через их стремления и дела к истине, к храму.

Для японского сада особенно важна символика камней. Камни в естественном состоянии представлялись живыми существами. Символика камней очень разнообразна. Увлечение камнями объясняется также стремлением к долговечности сада. В истории японского сада можно выделить два стиля. Первый — *синден,* при котором сад рассчитан

на рассматривании из синден (главное здание в японском садовом ансамбле), из беседок на берегу пруда, из лодки на пруду. Сад маленький, но не настолько, чтобы не чувствовать себя в саду, как в природе, хоть и мысленно. В эпоху Камакура сад превращается в место самоуглубления. Мост становится низким и более приспособленным для гуляния. Теперь сад приспособлен не на созерцание из главного помещения, а на восприятие его с различных точек зрения во время прогулки. Это стиль *сёин* — всесторонняя лицевая сторона. В дальнейшем японский сад стал избегать роскоши, стремясь к простоте, чистоте, скромности, самоуглубленной молчаливости.

## *Принципы организации традиционного интерьера*

Для внутреннего устройства китайского и японского дома основоположным является принцип «дом-комната», то есть каждое здание имеет внутри только одно помещение.

## *Интерьеры Китая*

Китайскому стилю свойственен минимализм, который с древности призывал человека не наполнять ненужными предметами свою жизнь. Жилище должно было быть простым и функциональным. Большая роль в формировании особой атмосферы китайского дома принадлежит основным правилам Фэн-шуй. Плавность и округлость линий во всех элементах интерьера, отсутствуют резкие квадратные или треугольные формы. Помещения построены на опорах, которые расположены в соответствии с четырьмя главными стихиями. Каждый из используемых цветов несет свое исторически сложившееся значение. Сочетание инь и ян, черного и белого, теплого и холодного подбирается так, чтобы не нарушать энергию положительного потока. Сочетания цветов, в рамках своего интерьера, каждым определяется самостоятельно. Освещение мягкое за счет

использования «окрашенного» тонированного света (оттенок бумаги, которой затягивалось окно). Обязательно присутствуют бумажные предметы декора: традиционные светильники, бумажные фонарики.

Китайская мебель изготовляется из природных материалов, но выполняет преимущественно второстепенные роли (по сравнению с пространством).

Около 1100 г. в Китае появился *настил* (с внутренним подогревом), который защищал людей от холода, идущего от земли. Этот «подиум» являлся прототипом предметов мебели для сидения и лежания. К характерным особенностям китайской мебели можно отнести практически полное отсутствие мягкой обивки и ее ортопедическую безупречность.

Все необходимое для жизни убралось в резные изящные *шкафы*. Условно шкафы в Китае подразделялись на два вида — для хозяйственных помещений и для жилых покоев, и часто они изготавливались в комплекте. При этом, помимо закрытых шкафов, существовали сквозные стеллажи (этажерки), использовавшиеся для демонстрации вещей, достойных особого внимания.

*Ширма* разделяет и отгораживает пространство, а также выделяет особенно важные детали обстановки. Она представляет собой своеобразную картину, а ее подвижными створками зритель как бы включается в сюжет, помещается внутрь композиции и имеет возможность полного погружения в созерцание.

Китайский интерьер отличает наличие во всем гармонии, здесь неприемлемо наличие «творческого беспорядка», хаотичности. Все предметы расположены в определенных местах, в рамках хорошо продуманной композиционной структуры, для обеспечения ощущения гармонии и спокойствия. Посредством всех составляющих китайского интерьера создается гармоничная и спокойная атмосфера для жизнедеятельности человека.

## *Интерьеры Японии*

Японская философия стремится к порядку, поэтому старается во всем исключить хаос. Ничто в интерьере не должно отвлекать от познания себя. Поэтому использование декора сводится к необходимому минимуму.

Формируют облик японского жилища и несут практическую функциональную нагрузку перегородки-сёдзи из бамбука и рисовой бумаги. С их помощью можно легко изменить планировку открытого жилого пространства. Особенностью освещения является использование источников рассеянного, а не направленного света. Для этого используются абажуры из рисовой бумаги и бамбука. При помощи ламп в разных углах помещения можно изменить восприятие интерьера, осветить конкретные предметы или зону. Этот прием крайне важен для разделения помещения с открытой планировкой.

Для оформления помещений используют натуральные материалы или искусственные, имитирующие структуру и рисунок дерева, камня, бамбука, соломы или рапса. Красота природных материалов дополняется неброскими однотонными теплыми цветами — бежевым, песочным, кремовым, белым. Используется черный цвет, но не в качестве самостоятельного, а как фон, позволяющий акцентировать яркие детали. Красоту и структуру дерева подчеркивает белый цвет. Для оживления спокойной цветовой гаммы и подчеркивания главных зон помещения используют чистый красный цвет. Это цвет силы и мужественности.

### *Мебель*

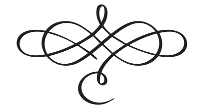
Японский дизайн интерьера подходит для сидящего человека, созерцающего свой внутренний мир, медитирующего, отдыхающего дома от суеты внешнего мира. Как гласят старинные мудрости — жизнь должна проходить на татами (напольных циновках), поэтому вся мебель характеризуется приземленностью, в ней отсутствуют высо-

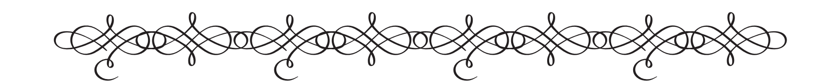
кие ножки, спинки, полки, изголовья, отсутствует пышный декор. Количество предметов обстановки ограничено, чем их меньше — тем лучше. В помещении не должно быть ничего лишнего.

Так как японцы отдыхали на циновках, сидя на коленях или на корточках, то они почти не пользовались мебелью для сидения, а ели, писали, рисовали или пили чай, сидя подобным образом. Только знать в определенных случаях пользовалась креслами, напоминавшими современные складные стулья со скамеечкой для ног. Не пользовались и кроватями — спали на циновке, на которую клали тонкий, набитый хлопком матрац. Вместо подушки, как и древние египтяне, использовали деревянную подставку для головы.

Шкафы больших размеров и сундуки не были распространены. В интерьерах присутствовали маленькие лаковые шкафчики и ларчики с позолоченной бронзовой фурнитурой. Столам также не придавалось такого значения, как на Западе. Для письма японцы использовали удлиненный, высотой 20–40 см лаковый столик с выдвижными ящиками.

Неправильные, асимметричные комбинации отдельных элементов и ритмичное их повторение — характерные свойства японской мебели, которая гармонично вписывалась в рамки легких архитектурных форм.





# 3. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

## *Резьба*

### *Камень*

Терпение — добродетель, поэтому, чтобы мастер в должной мере проявил свою волю и добротерпение, из всех камней китайские резчики отдают предпочтение твердой яшме. В китайской символике, благодаря разнообразию расцветки, яшма воплощала человеческие добродетели и творческую силу Неба. Более четырех тысяч лет тому назад из яшмы изготовляли ритуальные топоры, служебные знаки различия и даже погребальные маски. Из яшмы изготавливали ювелирные украшения, скульптурные изображения мифологических персонажей, создавали декор для оружия и даже музыкальные инструменты. Для китайского мастера главным являлось передать настроение и одухотворить резной камень. Поэтому, выбирая кусок породы, он изучал его форму и направление жилок, старался впоследствии использовать каждое пятно и прослойку. Камень и вырезанный из него сюжет — это и оберег от злых сил, и накопитель положительной энергии, и советчик, и даже лекарь.

### *Слоновая кость*

Резьба по слоновой кости практикуется в Китае со времен неолита. Трудно перечислить все то, что украшалось резной слоновой костью: мебель, скипетры, колесницы, веера и женские заколки, чаши и ножи, палочки для еды и декоративные решетки. С приходом буддизма, слоновая кость стала постоянным материалом для изображения божеств и святых.

При династии Мин искусство резьбы по кости достигло расцвета. Это время повышенной декоративности скульптуры, в которой прославились мастера-резчики Гуанчжоу. Именно там начали изготавливать «дьявольские шары» — вложенные друг в друга, но вырезанные из единого куска кости. В старом Китае приказ изготовить «дьявольский шарик», по существу, означал для резчика работу до самой смерти, поскольку работа требовала не только профессионально точной руки, но и бесконечного терпения.

### *Дерево*

Дерево по своим качествам не только доступно, но и крайне податливо. Этот вид декоративного искусства демократичен и в то же время предоставляет богатые возможности для резчика. *Донгянг* — это название города, которое дало имя уникальной технике, появившейся здесь в начале VII в. Здешнее искусство рельефной резьбы сформировало стиль, для которого характерны наполненность смыслом, многослойность, отсутствие швов, трехмерность, и при этом легкость, и обилие изящных деталей.

Из дерева изготавливают статуи, предметы декоративно-прикладного искусства, композиции для украшения архитектурных построек, мелкую пластику. В интерьере китайского дома, где господствует природное пространство, дереву уделяется особое место — это и украшенные потолочные перекрытия, и резные деревянные экраны, и резьба на всевозможных предметах мебели.

### *Бумажные силуэты*

Вырезание узоров из бумаги — один из видов традиционного искусства Китая, отнесенный ЮНЕСКО к числу объектов мирового культурного наследия. Бумага была изобретена Цай Лунем в 105 г. н. э., однако были найдены обрывки бумаги периода правления династии западная Хань (202–216 гг. до н. э.). К VI в. в Китае сложилась целая культурная традиция вырезать из бумаги причудливые фигуры и картины. По-китайски это слово состоит из двух иероглифов: цзянь — «резать, вырезать» и чжи — «бумага». По современной классификации, работы, выполненные в технике цзяньчжи, называются «силуэтом». Это означает, что изображение непременно вырезано из одного цельного листа бумаги и не распадается на части (в отличие от коллажа или аппликации). К XIII в. искусство цзяньчжи стало очень популярным по всему Китаю, приобрело свою уникальную стилистику, которая сохранилась неизменной до наших дней.

Первоначально из-за невероятной дороговизны бумаги вырезание узоров было прерогативой преимущественно состоятельных людей и знати. Первыми сюжетами были символы богатства и благополучия, изображения растений и животных, богов и духов, а небольшими бумажными изображениями придворные красавицы украшали свои прически, а также наклеивали картинки на лицо. Часто вырезки использовались в религиозных ритуалах: вырезанные изображения разных предметов или фигурки людей клали в гроб либо сжигали на похоронах; кроме того, узоры использовали в качестве украшений жертвенных даров на церемонии почитания богов и предков.

Когда бумага стала дешевле, искусством цзяньчжи стали заниматься все слои китайского общества. Ажурные вырезанные фигурки стали использовать для украшения интерьера и предметов мебели, наклеивать на окна бумажные вырезки с пожеланиями счастья и благополучия.

Бумажные силуэты стали главным атрибутом китайского театра теней и именно в таком виде искусство цзяньчжи проникло в Европу. Китайский театр теней появился

при династии Тан (618–907 гг.) и к III в. достиг расцвета. Фигурки вырезались из плотной бумаги (позже из кожи), сценой служила прямоугольная деревянная рама, обтянутая шелком или тонкой слюдяной бумагой. Закрепленные на тонких бамбуковых палочках, они двигались, освещенные источником света сзади.

Вырезание из бумаги выполняется только вручную. Крупные детали вырезают ножницами, мелкие детали специальными острыми ножами. Для вырезания используется особый сорт бумаги, выполненный из очень тонких нежных волокон. Бумага в основном красного цвета, который считается символом праздника.

В прошлом владеть этим мастерством обязана была каждая девушка — это было одним из важных критериев выбора невесты, хотя профессиональными мастерами чаще всего были мужчины.

### *Вышивка*

Вышивка шелком по шелку, согласно письменным источникам, зародилась более 2000 лет назад: император Сунь Цюань приказал сестре своего главного министра вышить «Карту Царств», где горы, реки, города и строения были изображены в мельчайших деталях на квадратном полотне шелковой ткани.

В книге «Тайные сокровища Цинов» написано, что мастера вышивки использовали иглы, тонкие как волос. Вышивка делалась на полупрозрачном шелке, при этом узелки прячутся так, что обе стороны вышивки кажутся лицевыми. Отдельным видом двусторонней вышивки, требующим высшего мастерства, является исполнение двух разных сюжетов на разных сторонах одного полотна. При этом вышивальщица прячет нити одного изображения под нити другого.

Центром китайской вышивки стал город Сучжоу. Практически каждая семья в Сучжоу была занята в производстве 2000 лет назад. Названия, сохранившиеся до нашего времени, говорят сам за себя: «переулок шелковой нити», «фабрика шелка», «улица вышивки цветов» и т. д. Сегодня в Сучжоу находится Институт шелковой вышивки, где

создаются произведения искусства. Картины, вышитые на государственной фабрике, не продаются, так как вышиваются только по госзаказу. Все картины этой фабрики являются собственностью государства и преподносятся в дар государственным деятелям всего мира. Шелковые картины передаются по наследству — элитарное искусство ручной вышивки не обесценивается, а шелковая нить не выцветает и сохраняет свой первоначальный вид десятилетиями.

В 30-е гг. XX в. появился стиль «Произвольный стежок». Как следует из названия, этот стиль использовал стежки разной длины и направлений, произвольные наложения слоев для достижения лучшего эффекта тона и глубины цветов произведения, трехмерности. Это изобретение ознаменовало начало новой эпохи в развитии шелковой вышивки.

## *Фарфор*

### КИТАЙ

Фарфор производился в Китае с 1004 г. Расцвет китайского фарфора пришелся на XV—XVI вв. С языка фарси фарфор переводится, как *«императорский»*, посуду из него могли позволить себе исключительно правители и члены императорской семьи. Качество изделий зависело от содержания в фарфоровой массе белой глины — *каолина*, этот компонент придавал готовым фарфоровым изделиям белизну. Замешанную фарфоровую массу выдерживали около 10 лет, считалось, для бо́льшей пластичности. Обжигали фарфоровые изделия в специальных керамических горшках-капсулах при температуре 1280 градусов.

Фарфоровую чашку китайские мастера склеивали из двух половинок — внешней и внутренней, при этом их донышки и верхние ободки были прочно соединены. Внутри чашку расписывали цветочными орнаментами, а ажурная внешняя половинка оставалась белой. Когда в нее наливали чай, то сквозь фарфоровое кружево была видна тончайшая роспись меньшей чашки. Расписывали фарфор и по поверхности. Около 1700 г. в росписи пре-

обладал зеленый цвет, поэтому изделия, датированные этим временем, относятся к так называемому *«зеленому семейству»*. В более позднее время в росписи стал доминировать розовый цвет, так появился фарфор *«розового семейства»*.

ЯПОНИЯ

В 1500 г. технологию изготовления фарфора у китайцев перенимают японцы. На это столетие приходится рост популярности чайной церемонии в Японии, и потребовалась соответствующая утварь, обязательная для этого ритуала. Для полноценной церемонии очень важно было придерживаться строгих правил, что предполагало использование правильной посуды. Как часто бывает при освоении новых технологий, ремесленники и художники сначала копировали произведения признанных мастеров, чтобы прочувствовать все тонкости процесса.

Ранний японский фарфор очень похож на китайский, а так как бо́льшая часть изделий шла на экспорт, то огромное влияние на развитие японского фарфорового искусства оказали и европейские вкусы. Качество первого японского фарфора было ниже китайского, зато роспись роскошнее. Японская роспись отличалась разнообразием сюжетов и орнаментов, яркостью красок и позолотой.

Постепенно у японского фарфора стал складываться собственный стиль: *фарфор Арита* (город, где находилось богатое каолиновое месторождение) с китайскими орнаментами; *фарфор Имари* (порт, через который экспортировали продукцию), с кирпично-красными и темно-синими узорами; *фарфор Какиэмон*, назван в честь известного художника, который использовал в росписи эмалевые краски, с доминированием оранжевого, желтого, красного, фиолетового и бирюзового цветов; *фарфор Кинкозан* с высокохудожественными рисунками, неаккуратным раскрашиванием и позолотой; *фарфор Сацума* (название города) — из сырья самого высокого качества нежно-кремового цвета с использованием эмалей и позолоты; *фарфор Набесима* (в честь клана, контролировавшего территорию) — тонкий и изящный, предназна-

чавшийся для членов этого семейства; *фарфор Хирадо* представлен статуэтками детей, драконов, рыбок, уток и других животных с росписью в бело-синей гамме.

## *Лаки*

### КИТАЙ

Появление лаков из смолы лакового дерева относится к V в. до н.э. С VII в. до н.э. по III в. до н.э. формы изделий становились разнообразнее, а техники декорирования и приемы росписи — более отточенными, в инкрустации использовались новые материалы. Лаковые изделия заменили собой бронзовые сосуды и стали самой часто встречающейся утварью в повседневной жизни. Благодаря смешению базового лака (черного или красного) и цветных лаков стало возможно получение различных сложных, переходных оттенков, а также холодных тонов.

В период Сражающихся царств (V–III вв. до н.э.) стала использоваться цветная роспись: желтый, синий, зеленый, белый, коричневый, золотой и серебряный цвета. Стиль росписей стал более роскошным и красочным. Появилось большое количество живописных техник: инкрустации, гравировка иглой, резьба, украшение листками или краской из золота и серебра. Появилась новая техника лакового производства: «сухой лак» пинто с золотыми, серебряными, перламутровыми, костяными аппликациями. Цянцзинь — «инкрустация золотом» — техника, при которой узор заполняют золотым порошком.

В Юаньский период (XIII–XIV вв.) распространяются красный резной лак «*тихун*» и полихромный прорезной лак «*тиси*». Узоры, как правило, изображают облака, поэтому данную технику называют еще *юньдяо* — «резьба облаков».

В правление династии Мин (XIV–XVII вв.) техника нанесения лака слилась с производством домашней утвари, что сформировало способ изготовления «мебели династии Мин». Также лак использовался на больших предметах: гробах, стенных экранах и щитах, где узоры поднимали боевой дух солдат и внушали страх противникам.

Древнекитайские лаковые произведения отличались блеском и великолепием и объединяли прикладную и эстетическую функции.

## ЯПОНИЯ

Лаковое искусство является одним из национальных достояний Японии. Техника декоративного лака пришла в Японию в V–VI вв. вместе с буддизмом из Китая. С периода Хейан (VIII–XII вв.) начал развиваться совершенно уникальный, японский стиль. Япония — страна с чрезвычайно высокой влажностью, и первоначально лак использовали для защиты вещей от влаги. Лак наносили на кожу, камень, плетеные изделия, бамбук, керамику, бумагу, металлы и дерево. По-японски лак — «уруси» (漆), что происходит от слова «урухваси» (麗し — красота) или «уруоси» (潤し — влага).

Традиционные японские лаки — красный, черный и золотистый. Конец эпохи Эдо (XVII–XIX вв.) ознаменовался производством зеленого, коричневого и желтого лаков, а уже в начале XX в. японцами были получены белый, фиолетовый и голубой цвета лаков.

*«Радэн»* — декорирование поверхностей при помощи кусочков перламутра, пришло в Японию в период Нара (XVIII в.) из Китая. Название «радэн» расшифровывается как «ра» — ракушка и «дэн» — «инкрустировать, вставлять». Разделяют способы на — *Канню* (вставка, врезка) и *Футяку* (накладка, приклеивание).

*«Тамамуси-но-дзуси»* — инкрустация крыльями жуков златок (яп. «тамамуси»).

*Какура-бори* — техника объемной резьбы, заимствована из Китая.

*«Кансицудзо»* — в буквальном переводе с японского означает «делать из высушенного лака». Техника создания скульптурных форм, когда многочисленные слои ткани скреплялись лаком.

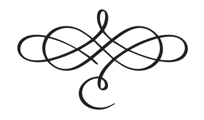
*«Сиппи»* — на японском языке записывается двумя иероглифами, где первый иероглиф означает «лак», а второй — «кожа». Техника предполагает нанесение лака на поверхность кожи, тоже пришла из Китая.

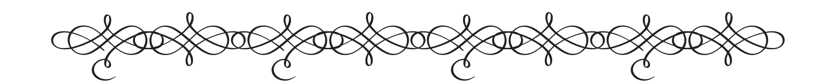
*«Сиппаку»* — записывается также двумя иероглифами, которые означают «лак» и «фольга». Это техника, при которой на готовое изделие наносят черный (*куроуруси*) или красный (*акауруси*) лак, а затем в слой свежего лака по одному опускают маленькие кусочки фольги. Фольга может быть золотой — *кинпаку* или серебряной — *гинпаку*. Историческая родина техники — Китай.

*Маки-э* («разбрызганный» или «рассыпанный лак») — при этом поверхность покрывается золотой или серебряной пудрой. Подобной техники никогда не было ни в Китае, ни в других культурах, так что маки-э — японское изобретение. Центры производства лаковых изделий — Канадзава, Вадзима, Яманака.

*Нэгоро-нури* — посуда монахов Нэгоро, когда поверхность изделия покрывают черным лаком, сверху лаком цвета киновари и полируют так, чтобы из-под верхнего слоя местами проступал черный лак, как имитация природной изношенности.

Резной лак *Мураками* связан с замковым городом, который ведет свою историю от клана Мураками (1598–1618 гг.). В 1976 г. искусство резного лака Мураками получило правительственный статус важного японского культурного достояния.





# 4. ЖИВОПИСЬ

В традиционной эстетике отношение к природе обозначено принципом «человек и природа — единое целое». Природа воспринималась философами, поэтами и художниками Китая как божество, чьей неотъемлемой частью был человек. К IV–V вв. поэты и художники Китая под влиянием буддийских идей стали воспринимать природу не только с утилитарной стороны, но и в ее эстетической значимости, способности волновать, быть созвучной душевным состояниям человека. Пейзажная живопись стала отражением внутреннего мира человека. Китайский пейзаж *шаньшуй* никогда не писался с натуры. Изображение не было портретом определенной местности, это был обобщенный образ, по сути — *икона*. Написание пейзажа и восприятие его было тождественно религиозному действу. Писание пейзажной картины считалось священнодействием.

Жанровая живопись опиралась на литературные образы (романы, повести, учительная проза) и была созвучна поэзии. Недаром ее материалы и техника были сродни каллиграфии: это шелк или бумага, изготовленная ручным способом, и кисть с тушью.

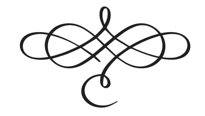
В отличие от Европы, опиравшейся на конкретность и определенность, китайцы взяли за основу подвижный неуловимый образ, что определило саму форму изображения: горизонтальные и вертикальные свитки. В китайской

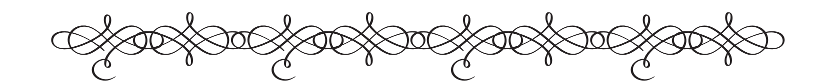
литературе описывается празднование первого цветения сливы, первого снега, поскольку любование природой было неотъемлемой частью жизни. Таким же наслаждением, даже бо́льшим, было рассматривание пейзажных свитков. Пейзаж на ленте свитка показывал мир во всей его необъятности, словно с высокой горы, он был зрительно отстранен от человека. Традиционный пейзаж, как театральная сцена, был разделен на несколько планов-кулис. Ощущение бесконечности мира усиливали маленькие фигурки людей, затерявшихся в горах, или любующихся природой.

Помимо больших пейзажных свитков, в X–XI вв. возникли и маленькие пейзажные композиции, которые служили украшением вееров и ширм. Идея единства мира выражалась как через величественный пейзаж, так и через малые его фрагменты. Жанр «цветы-птицы», как маленькая капля, передающая величие океана, передает величие всей природы.

Классический трактат «Слово о живописи из Сада с Горчичное зерно» дает рекомендации изображения природных объектов, наделяя пейзаж особым смыслом, насыщая символами, уподобляя жизни человека: «Сосны подобны людям высоких принципов, манеры которых выражают их внутреннюю сущность».

Уже с VIII в. высшим достижением стало умение передать многоцветность мира с помощью монохромной живописи. Острые и мягкие линии, текучие и четкие очертания предметов передают все многообразие красочного мира. Монохромное полотно перерождается в «живопись идей». Живопись развивается от сложности к простоте, обращая большое внимание на самое пространство.





# 5. ПУТЬ ТЕАТРА

Как и другие традиционные театры, театр Китая возник из религиозных культов и обрядов. Формирование китайского театра шло несколькими путями. Первый — *мистерии-карнавалы*, частью которых были шествия ряженых в звериных шкурах с соответствующими масками. Второй — *мистерии-инсценировки*, в которых изображались различные эпизоды жизни богов и мифических персонажей.

Светский театр Китая начал формироваться в ханьскую эпоху (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.), хотя собственно драматургии и четких форм театра в ту эпоху не существовало. В Танскую эпоху (618–907 гг.) уличные представления прочно укоренились в городской культуре. Сюжеты их в основном заимствовались из известных романов того времени. Большой популярностью пользовались театрализованные танцевальные представления на исторические сюжеты, в которые включались и комические пьески-диалоги. Здесь впервые появляются устойчивые амплуа, появляются пьесы с фабулой и «Большие арии» — *дацюй* из трех частей: музыкальная, сценическая, танцевальная.

Зарождение профессиональной драматургии и театрального искусства связывают с Юаньской эпохой (1 234–1 368 гг.). Наряду с древнегреческим и индийским традиционный театр Китая вошел в «тройку» древней мировой театральной культуры. Главные его сценические средства — *выраже-*

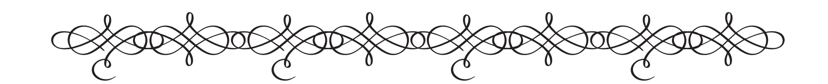
*ние сюжета пьесы с помощью песни и танца.* В это время формируются две абсолютно зрелые театральные традиции — «северная» (*цзацзюй*) и «южная» (*нанъсюй*). Центром первой стал район Пекина, второй — город Ханчжоу. Для них характерна драма в соединении с музыкальными и танцевальными номерами.

В XVII–XIX вв. в столице Китая Пекине формируется театр, известный как столичный (*цзинси*). Пекинскому (столичному) театру принадлежала инициатива создания нового типа спектакля, построенного на основе наиболее ярких отрывков из различных пьес.

Символизм китайского театра принципиально отличен от европейского. Игра актеров строится на канонизированных условных приемах выразительности, стилизованных движениях и жестах. Все пьесы традиционного репертуара делятся на две большие группы — *вэньси* (пьесы на гражданские, светские сюжеты) и *уси* (пьесы на военные, исторические темы, где главное место занимают батальные сцены с акробатикой и фехтованием).

Актер такого театра должен владеть в равной степени искусством сценической речи и пения, жеста, пантомимы, танца, элементами боевого искусства. Движение героя определяется не столько обстоятельствами пьесы, сколько показывает его характер и даже общественное положение. В гримах и костюмах традиционного китайского театра широко используется символика. По ним судят об общественном положении, жизненном уровне, характере и моральном облике персонажа.

Постепенно самым распространенным и самым влиятельным театральным жанром в Китае стала пекинская музыкальная драма (пекинская опера) — *цзинси.* Усиление политического и культурного влияния Пекина способствовало распространению Пекинской оперы по всей стране. Наиболее полно воплотив в себе специфику древнекитайского театра, этот жанр получил общенациональное признание. Пекинская опера — это синтетическое исполнительное искусство, в котором представлены оперные арии, движения, речитативы, акробатика, жесты и мимика, элементы боевых искусств.



# 6. ИСКУССТВО КАЛЛИГРАФИИ

Китайская изобразительная традиция соединяет в единое целое графику, каллиграфию и живопись. Китайские искусствоведы полагают, что каллиграфия и живопись имеют в основе один источник, но специфические требования развели их в разные стороны, где они по отдельности достигли наивысшего развития.

Живописные образы кажутся весьма простыми, потому что воспроизводят не самый предмет, а образ, оставшийся у художника, после его созерцания. Иероглифы также образовались после упрощения формы предмета, отсюда и сходство каллиграфии и живописи. Сами линии не принадлежат предмету, а выражают чувства художника по отношению к этим предметам. Но, как и в каллиграфии, в живописи каждая линия жизненна, ни одна «мертвая» черта недопустима.

## *Принадлежности для живописи и каллиграфии*

Основными принадлежностями китайской живописи являются *бумага, тушь, кисть, тушечница и краски.* Принадлежностями каллиграфии тоже являются *кисть, тушь, бумага и тушечница,* которые в Китае называются четырьмя драгоценностями рабочего кабинета.

*Бумага* используется «сюаньчжи» и «оконная». Материалом для сюаньчжи служит бамбук. Она делится на два вида — сырую и обработанную. Сырая «сюаньчжи» не проходит обработки, быстро впитывает воду и подходит для «живописи идей». Обработанная «сюаньчжи» отличается влагоустойчивостью и подходит для каллиграфии. Сырьем для «оконной» бумаги служит солома, поэтому поверхность бумаги шероховатая. Для работы с твердой кистью требуется мягкая бумага, мягкой кистью пишут на твердой. Это аксиома каллиграфии и живописи.

*Тушь* делится на три вида — из сажи, из соснового угля, из лакового пепла.

*Кисти* бывают мягкие, твердые и нейтральные. Каллиграфы предпочитают мягкую и нейтральную кисти, живописцы — кисти из различных материалов для многообразных эффектов.

*Тушечницы* — квадратной, круглой, эллиптической формы. Кроме практического применения они ценились как предмет высокого наслаждения.

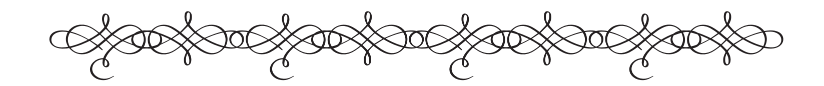
## *Проверочные вопросы к разделу*

1. Как мировоззрение материализуется в архитектуре Китая и Японии?
2. Каллиграфия как искусство.
3. Китайский монохромный пейзаж как отражение законов Вселенной.
4. Китайский и японский интерьер: в чем сходство и в чем различие?
5. Китайский и японский фарфор: в чем сходство и в чем различие?
6. Китайские и японские лаки: в чем сходство и в чем различие?



# Искусство Японии





# 1. МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЯПОНСКОГО ИСКУССТВА

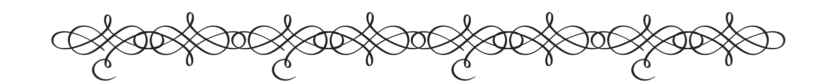
В Японии получил распространение *дзен-буддизм* — одно из течений дальневосточного буддизма. Сложившись в Китае в VI–VII вв., дзен появилось в Японии в XII–XIII вв. «Дзэн» — японское произношение санскритского термина *дхьяна* (медитация, самоуглубление). Основным понятием дзэн стало пренебрежение к знанию, убеждение в том, что истину можно постичь лишь путем внутреннего скачка, освободив сознание от проторенных путей, которыми движется мысль. Для дзэн характерны отказ от установленных норм разумного и морального, любовь к парадоксу, интуитивизм. Суровость и жесткость воспитания, палочная дисциплина, психотехника и самоконтроль, стремление приучить человека настойчиво добиваться цели и быть готовым ради нее на все, характерные для дзен-буддизма, во многом определили кодекс самурайской чести, «путь воина», (бусидо), и оказали огромное влияние на японский национальный характер.

До буддизма в Японии существовал синтоизм, и постепенно в течение времени произошло их взаимопроникновение и взаимодополнение.

Синто («путь духов») — обозначение мира сверхъестественного, богов и духов (ками), которые издревле почитались японцами. Синтоизм обожествляет явления и силы

природы, что характерно для многих народов в древнейшие периоды их культурного развития. Тесная связь с природой и зависимость от нее заставляли относиться к ней с пристальным вниманием, замечать скрытый смысл явлений, их причинно-следственные связи. Постепенно постигаемая логика природных ритмов — смена времен года, рождение и умирание — заставляла древнего человека видеть в природе живое существо. Причудливая скала, изогнутое дерево, бурлящий водопад представлялись воплощением духа, божества-ками. Превращение отвлеченных символов в реальные формы означало рождение образов, художественных форм и было первым, эстетическим актом художественного сознания. По мере сложения пантеона синтоистских божеств создавались обряды и определенные места поклонения. Наряду с *образом божества в виде предмета, человек представлял себе и пространство, в котором божество существует.* Таким образом, в добуддийской Японии зародились и получили дальнейшее развитие две важнейшие эстетические идеи, выросшие из обожествления природы и поклонения ей: *идея символизации через природную форму (чаще всего камень), идея символизации через пространственную форму — засыпанный галькой двор.* Из этого синтоистского зерна впоследствии вырастет самобытное искусство японских садов. Синтоизм дал также очень важную для японской культуры идею созерцания как постижения истины и приобщения к божеству через переживание природных ритмов и ее красоты.

В дзен-буддизме творческий акт интерпретировался как религиозный, что оказало огромное влияние на живопись, каллиграфию и поэзию. Своеобразный синтез внутреннего, веками воспитанного умения восхищаться и наслаждаться радостями жизни и красотой бытия и внешнего, стимулированного официальными нормами буддизма стремления к строгости и самоограничению породили новую эстетику: умение найти скрытую красоту во всем, везде и всегда.



## 2. ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА

Основание школы укиё-э традиция приписывает художнику Хисикава Моронобу. Вначале школа была чисто живописной, но вскоре художники увлеклись ксилографией. Тиражность гравюры сделала искусство дешевым и массовым, а особенности материала и техники способствовали созданию произведений, отличающихся плоскостностью и орнаментальностью, то есть именно теми качествами, которые вообще характерны для традиционного японского искусства. Поэтому графики укиё-э стали наследниками художественных приемов японских живописцев: использование активного орнаментального контура, чистый цвет и плоский силуэт.

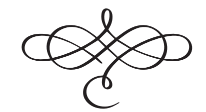
Художники укиё-э впервые в Японии заинтересовались бытом и образами горожан. В укиё-э появляются неизвестные прежде жанры: изображение красавиц *(бидзинга)*, актеров *(якусяэ)*, борцов *(рякусиэ)*. На смену восприятию действительности в ее неуловимой и ускользающей сущности пришел ясный и трезвый взгляд на мир. Классическое дальневосточное искусство было искусством постижения и созерцания, мастера укиё-э утверждали красоту повседневности. По сравнению с классической живописью, гравюра потеряла в широте и глубине содержания, однако выиграла в разнообразии мотивов и достоверности изображения.

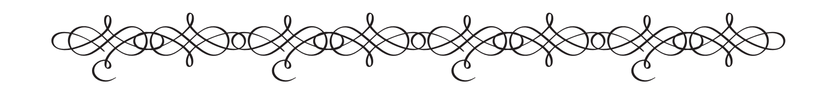
В пределах этого единого стилистического направления различают три главных периода.

*Первый период (к. XVII в. – н. XVIII в.)* — развивалась гравюра черно-белая и раскрашенная от руки, вначале в виде книжных иллюстраций, а затем станковых гравюр.

*Второй период (2-ая пол. XVIII в. – н. XIX в.)* — изобретение и наивысший расцвет цветной станковой ксилографии. Этому искусству свойственно ощущение *близости ко всему миру, «без чувства страха перед природой, без стремления видеть в ней руку создателя»*. Содержанием становится эмоциональная жизнь природы и внушенные ею настроения и чувства. Художники считали своей целью сказать не больше, но меньше, лишь намекнуть, вызвать воспоминания. Эти качества характерны и для произведений *Китагава Утамаро*, одного из самых прославленных графиков Эдо, чье творчество стало завершением искусства XVIII столетия.

*Третий*, завершающий период *(30-е гг. – к. XIX в.)* — возврат к книжной гравюре и увлечение большими графическими циклами. Самый значительный из мастеров — *Кацусика Хокусай*. Он утверждает принцип «универсализма» (*синрабансёсюги*), согласно которому все в мире достойно кисти художника. Он вводит в сферу искусства сюжеты и темы, прежде считавшиеся неэстетическими. Именно с этого времени пейзаж стал ведущим жанром укиё-э. Однако творчество мастеров все больше отходит от возвышенных идеалов XVIII в., утрачивает соотнесенность повседневной действительности с извечными законами Вселенной. Возвышенные идеалы снижаются, ощущение гармонии человека и окружающей среды исчезает.





# 3. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Фарфоровое и лаковое производство, пришедшие в Японию из Китая, в японской традиции интерпретировались в русле эстетического понятия *саби/ваби* — «красоты древности», печального очарования вещей, связанного с осознанием мимолетности жизни. В начале XX в. в японском языке появился термин «мингей». Он представляет собой сложный неологизм, составленный из частей двух слов — *minshū* (простые люди) и *kōgei* (ремесло, изделие). На английский язык это можно перевести как «народное ремесло» или «изделие народного промысла» (folk craft, но не folk art, что имеет принципиальное значение). По сути, Мингей — кодекс-регламент творчества, которому обязаны были соответствовать все художники, мастера-ремесленники и люди творческих профессий для того, чтобы результаты их деятельности приобрели общественную значимость и историческую ценность.

В основе его лежат идеализация патриархальной старины, культ предметов традиционных народных промыслов в качестве эталонов истинного искусства, критика машинно-промышленного производства и, как следствие, растущей пропасти между искусством и бытом, неприятие идеи «искусства ради искусства». Неважно, из чего, кем и когда

объект был изготовлен, какие изобразительные техники в нем использовались, и был ли он вообще декорирован. Важен был лишь сам процесс создания объекта, который рассматривался в качестве духовного ритуала. Причем этот ритуал-акт творчества жестко регламентировался.

*Мингей* — это эстетическая, философская и духовная доктрина, которая призвана вернуть прежний благословенный порядок вещей, соблюдая принципы истинной Красоты, которая рождается только когда объект создан: (1) из натуральных материалов и живыми руками; (2) традиционными способами и в традиционном дизайне; объект обладает (3) простотой и (4) функциональностью формы; объект (5) не единичен и может быть изготовлен в достаточном количестве, чтобы (6) иметь разумную цену. Для постижения и достижения истинной Красоты мастер должен (7) оставаться безымянно-анонимным, (8) быть духовно и физически здоровым, чтобы «здоровым» был созданный им объект (!). Таким образом, Мингей — это истинно красивый, одухотворенный, живой и здоровый продукт, созданный руками безвестного мастера из материалов, которые характерны для региона его проживания, и в технике, издавна практикуемой в этом регионе; это продукт, которым можно не только восхищаться, но и черпать в нем духовные и физические силы, вложенные в него мастером в процессе создания.

Мингей стал одновременно и идеалом постоянно ускользающей красоты, и нормой собственной творческой жизнедеятельности. Ни у кого нет внутренних сил, знания, опыта для того, чтобы создать истинную красоту. Она рождается спонтанно, проявляется интуитивно и открывается только тем, кто следует путем мингей, воспитывая себя через самоотречение и самосовершенствование. И только истинная красота может связать прошлое, настоящее и будущее.

Сродни философии саби/ваби и искусство *кинцуги*, что дословно переводится как «золотая заплатка» или *кинцукурой* — «золотой ремонт». Это способ реставрации керамических изделий при помощи японского лака с использованием золотого порошка. Его смысл состоит

в принятии изъянов и умении видеть красоту в несовершенстве. Осколки собирают заново, склеивают лаком, смешанным с золотым порошком, и предмет, исчерченный золотыми трещинами, становится еще лучше, чем был. Вещь начинают ценить больше, поскольку благодаря кинцуги ее недостатки стали ее достоинствами, говоря иными словами: неудача — это приправа, которая придает аромат успеху. Вещи, склеенные методом кинцуги, особо ценятся за жизненную историю и эстетическую неповторимость. Следы времени говорят о том, что вещь уже послужила, что ею пользовались, ее берегли, а значит — любили. У этой вещи есть своя история, и есть, связанные с ней, воспоминания. Внешне это выглядит так, как будто просто склеиваешь битую посуду, а по факту — исцеляешь свою жизнь.

К категории Мингей мог быть отнесен буквально любой объект — от плетеной циновки, домотканой рубахи и глиняного кувшина до инкрустированной самоцветами-перламутром лаковой шкатулки, расшитого золотом шелкового кимоно, гребня для волос, расписной фарфоровой вазы и чисто японского искусства изготовления кукол.

## *Куклы*

Японию называют «Страной десяти тысяч кукол». Кукла по-японски «нингё», что дословно переводится, как «человеческая форма». Являясь элементом изобразительной культуры и религиозной символики, японские куклы были в большей степени игрушкой для взрослых.

Самое древнее изображение человека относится к эпохе *Дзёмон* (10 000 – 300 лет до Р. Х.). Фигурки из глины, кости, камня служили защитой от злых духов, от болезней, служившие покровителями рода. В эпоху *Кофун* (300–710 гг.) установленные на могиле глиняные фигур ки, стали стражами покоя умерших. В VIII в. появились управляемые человеком игрушки, преддверие кукольного театра.

Древние японцы считали, что маленькие фигурки обладали своей душой, и в дальнейшем куклы стали заменять живые жертвы богам, сопровождая просьбы о защите от болезней и всяческих несчастий. Их форма при этом была весьма проста: сформированный из ваты/бумаги/дерева шарик обтягивался тканью и перевязывался ниткой — получалась голова с юбочкой. Могли нарисовать рот и глаза, могли оставить так. Такие куколки вешали у входа, чтобы она обеспечивала хорошую погоду.

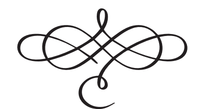
То, что человеческие изображения связаны с религиозными воззрениями, доказывает изготовление и продажа кукол в храмах. Купленные в храмовых лавках куклы из глины, бумаги размещались на домашних алтарях, в нишах токонома, становились подарками родным и близким.

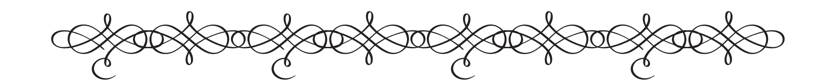
Куклой (соломенной или бумажной) нужно было потереть больное место (*надэмоно*: вещь, которой трут) или подуть на нее. Болезни и даже грехи человеческие переселялись в куклу, которую позднее бросали в воду или сжигали на костре. В определенные дни кукол сажали в лодочки и спускали по реке. Уплывая в море, они уносили с собой проблемы, несчастья и даже грехи человеческие. Даже в современном мире кукол нельзя просто выкинуть — их приносят в храм и поручают заботам монахов.

Изготовление кукол стало повсеместным в эпоху Эдо (1603–1868 гг.), когда в различных местностях сформировались различные стили, в зависимости для чего предназначалось изображение, какие материалы были наиболее доступны.

Использование кукол для игр началось в эпоху Хэйан (784–1185 гг.), когда девушки, в силу своего социального статуса, освобожденные от повседневной работы, вплоть до замужества увлекались игрой в куклы, воспроизводя с их помощью те или иные сцены жизни при императорском дворе. Создавались миниатюрные подобия дворцовых покоев, где жили и действовали принцы и принцессы, придворные дамы и кавалеры. Такие куклы стали неотъемлемым атрибутом семейных ритуалов и народных праздников — *мацури*, главным предназначением которых было любование ими.

Наиболее близка нам такая разновидность как *кокэси-нингё* — выточенные из дерева и раскрашенные куклы, покрытые росписью. Характерной особенностью кокэси является отсутствие у куклы рук и ног. Вероятно, это они являются предками русской матрешки. А *каракури-нингё* — механические куклы явно были предшественниками современных роботов.





# 4. ПУТЬ ТЕАТРА

## *Бунраку*

Кукольный театр Бунраку известный также как Нингё дзёрури («нингё» — кукла, «дзёрури» — напевный рассказ) — традиционная форма кукольного японского театра. Бродячие кукольники, предшественники кукольного театра, начали давать представления с VIII в. Соединение кукольного представления с народным песенным сказом дзёрури, исполняемым под аккомпанемент сямисэна, относится к к. XVI – н. XVII вв.

Куклы театра Дзёрури высотой в три четверти роста человека. Туловище кукол — плечевая перекладина, к которой крепятся руки и подвешиваются ноги. Сложная система шнурков дает возможность кукловоду управлять мимикой. Как и в других видах классического японского театра, существуют исторически сложившиеся типы персонажей, для каждого из которых применяются определенные голова, парик, костюм.

Действия куклы должны точно совпадать с текстом, который читает сказитель *гидаю*. Четкая работа всех участников представления достигается годами упорной тренировки и считается одной из уникальных особенностей этого искусства. Обычно на обучение уходит двад-

цать-тридцать лет. Как и в театре. Профессии *гидаю* и кукловодов в театре дзёрури являются наследственными.

## *Но*

Японская традиционная театральная культура возникла в свое время под прямым влиянием ритуальной и игровой культуры Китая и Индии, а в идейном плане — шаманизма, синтоизма, буддизма, конфуцианства, даосизма, индуизма.

Японский театр вышел из обряда и ритуала, но его исторический путь был иным, чем в других странах. Японский театр доводил до совершенства и канонизировал все значительные сценические формы, давая им возможность существовать длительно и непрерывно (циклическая модель развития, «бессмертие» сценических форм).

С точки зрения функциональной природы история японского театра — это движение от «меньше игры, больше ритуала» к «больше игры, меньше ритуала». Театр Но — равновесие игры и ритуала, Кабуки — уже преобладание игры над ритуалом.

Театр Но зародился в XIV в. и быстро стал «модным» среди самураев и высшей аристократии. Театр Но изначально был ориентирован на высшее сословие и недоступен для широких масс населения. Простое убранство сцены подчеркивает глубину чувств масок, обрамленными роскошными кимоно. В маске сконцентрировано внутреннее состояние персонажа, она помогает актеру в создании сценического образа. Чтобы оживить маску, актер прибегает к едва заметным либо резким изменениям ракурсов, вследствие чего меняется освещенность маски при постоянном освещении сцены. Маска в театре Но является вещественным свидетельством превращения актера в того, кого он играет. Согласно легенде, первые маски были сработаны богами. И маски, и кимоно передаются из поколения в поколение внутри каждой школы. Яркость и великолепие текстиля, богатство красок, делают их основным украшением спектакля.

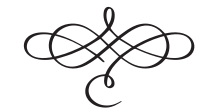
## *Кабуки*

В XVII в. родился и расцвел демократический театр Кабуки. Слово «Кабуки» состоит из трех китайских иероглифов, буквально означающих «искусство пения и танца». Разница между Кабуки и Но заключается в том, что в Кабуки личность самого актера зачастую важнее, чем та роль, которую он исполняет. В театре Но не требуется, чтобы личность самого актера проступала во время представления, а в Кабуки актер зачастую выходит из заданного образа и даже иногда приветствует публику от своего имени. Первый выход актера в главной роли связан с демонстрацией костюма и грима. Актер выходит на сцену из конца зрительного зала и этот проход по «цветочной тропе» — *ханамити* создает определенный эмоциональный настрой. Движение актера — смена сложных поз (*миэ*), при этом пластика актера выглядит необычно, так как все детали сценического костюма преувеличены и благодаря этому костюм активно участвует в конструировании сценического действия, передает психологические состояния героя.

Все это создает показную крикливость, которая нехарактерна для других форм традиционного перформанса. По сравнению с театром Но, движения в Кабуки очень размашистые и вульгарные, а грим вычурный. Сюжеты спектакля сходны с телесериалом, а поскольку он не касается тем мифологии и истории, требующих определенного уровня образованности, этим видом искусства могли наслаждаться, не напрягаясь, обычные люди.

## *Проверочные вопросы к разделу*

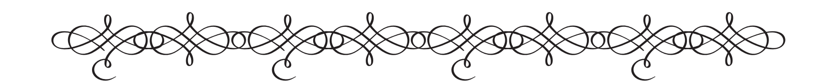
1. Синтоизм и буддизм: каковы основы их взаимного сосуществования?
2. Какова роль куклы в традиционной японской культуре, ритуалах и народных праздниках?
3. Театры Но и Кабуки: каковы особенности и социальная направленность каждого из них?
4. Укиё-э: этапы развития, их особенности и значение для художественной культуры Японии.
5. Символизация природных форм и пространства.





# Исламское искусство





# 1. МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА ИСЛАМА

Основа ислама в нескольких словах: в самом слове «ислам», которое означает «служить, поклоняться и с любовью подчиняться Богу». «Салам» (что означает «мир») является корнем слова «Ислам». В религиозном контексте слово «ислам» означает «стремление достичь мира, добровольно отказываясь от своей воли ради истинной воли Бога». Более миллиарда мусульман разделяют основные принципы ислама, названые «столпами веры». Эти принципы составляют основу системы верований самой молодой мировой религии.

*1. Вера в Единого Бога*: самое важное — поклоняться только одному Богу.

*2. Вера в ангелов*: Бог создал невидимых существ, называемых ангелами, которые помогают управлять его царством в полном послушании.

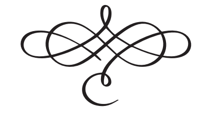
*3. Вера в пророков Бога*: Бог сообщает людям свои правила через пророков, посланных каждому народу. Пророки начинаются с Адама и включают в себя Ноя, Авраама, Моисея, Иисуса и Мухаммеда. Главное послание всех пророков — существует только один истинный Бог.

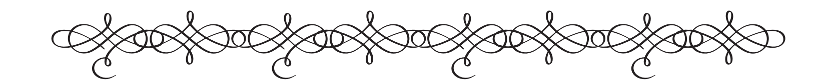
*4. Вера в Священные Книги Бога*: Бог открыл свою мудрость и законы через Писания, переданные пророкам. Среди них — Псалтырь, Тора и Евангелие. Окончательным откровением Бога является Коран.

*5. Вера в Судный День*: жизнь этого мира и все то, что в нем, придет к концу в назначенный день. В это время каждый человек будет воскрешен из мертвых, и Бог будет судить каждого человека в зависимости от его веры, его хороших и плохих поступков.

*6. Вера в судьбу и божественное предопределение*: Бог является создателем всей жизни, ничего не происходит без его воли и его полного знания.

Искусство, согласно исламу, один из видов знания, даруемого нам Всевышним. Мир вокруг нас — отражения мира божественного. При этом пророк Мухаммед порицал художников, изображающих людей и животных, ведь тем самым они претендовали на роль творца. Выражением восхищения этим совершенным миром стал орнамент, где не столь важны мотивы, сколь геометрически безупречная и математически выверенная системы связи. Отсутствующие в природном мире четкие линии треугольника, квадрата и др., становятся именно для человека способом проникнуть в мир сверхъестественного. Отдельно хочется сказать об учении суфиев (*суфизм,* от араб. «суф» — грубая ткань, одежда аскета) о постепенном приближении к Богу через мистическую любовь, что давало возможность выразить эту любовь с помощью искусства.





# 2. АРХИТЕКТУРА

В формах мусульманского искусства нашли свое отражение традиции различных художественных школ и течений. Дамаск, Багдад, а с XIII в. и Каир считаются центрами утонченной культуры. Именно здесь возникли новые типы монументальных культовых и светских построек: мечети, минареты, крытые рынки, караван-сараи, дворцы.

Древнейшие мечети создавались в подражание христианским храмам Сирии и Византии. Мечеть (араб. *«масджид»* — место коленопреклонения) — мусульманское культовое помещение, предназначенное для молитвы. Мечетью могло быть любое строение. Специально **построенные мечети появились лишь во второй половине VII в.** Классическая мечеть восходит к дому, который построил пророк Мухаммед в Медине, ставшему прообразом мусульманской мечети. Форма обширного молитвенного зала, с кровлей, подпираемой многочисленными колоннами, вызывала в памяти пальмовые рощи, словно отголоски кочевой жизни.

Двор с фонтаном, прикрытым небольшим куполом, где правоверные могут произвести омовение перед совершением своих молитв, а также сад при мечети — воплощают подобие рая. Восьмигранное основание купола символизирует трон Аллаха и мир ангелов. Квадратное основание

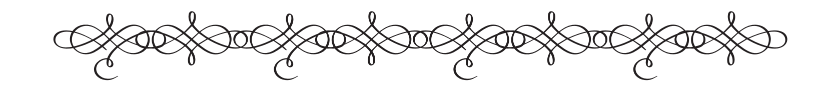
олицетворяет мир земной, материальный. В образе купола олицетворяется связь человека с Единым Господом. Свет являет эффект «присутствия Бога».

Переход от восьмигранника к четырехграннику осуществляется через разнообразные формы арок — от подковообразных до стрельчатых, а также сталактитов. *Сталактиты* (от греч. «stalaktos» — натекший по капле) — декоративные конструкции из нависающих один над другим рядов гипсовых, деревянных или керамических призматических объемов с нишеобразным вырезом.

Согласно Корану, «Аллах есть свет земли и неба». Само мусульманское учение воспринимается как свет; оно учит преодолевать время и высветлять ночь. Эта концепция отразилась и в символике минарета, который должен высветлять путь человека к Храму. Сама этимология слова минарет связана с огнем; огнем, переходящим в свет, указывающий путь верующему. *Минарет* — высокая башня, завершаемая фонарем, куполом или шатром, с которой верующих призывают на молитву. На западе мусульманского мира минарет был четырехгранным, на востоке — круглоствольным.

Мечети различаются по назначению. Небольшая мечеть служила местом индивидуальной молитвы. Соборная мечеть *(джами)* с минбаром предназначалась для коллективных молений. *Минбар* — кафедра в виде высокого трона, с которой имам — глава мусульманской общины — произносит проповедь.

С конца VII в. в архитектуре мечети появляется *михраб* — ниша, перекрытая аркой, к которой молящийся должен повернуться лицом. Стрельчатое навершие михраба символизирует точку «оси ислама», осуществляющую связь молящегося с земной Каабой, как отражение духовной связи с Каабой небесной. Святость михраба подчеркивается его освещением через купольные окна и искусственным — от лампы, свисающей с верхней точки михраба к центру ниши.



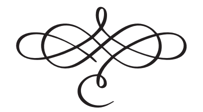
# 3. КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА

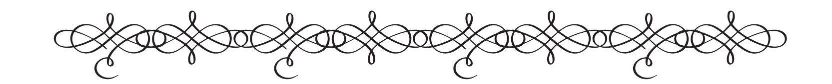
Расцвет книжной миниатюры связан с блестящим расцветом литературы и почти не связан с религией. Ее основная тема — образ прекрасного сада, роскошной лужайки, усеянной цветами, где люди, как цветки, разбросаны художником по лужайке.

В Ширазской школе первой половины XIV в. стиль миниатюр объединяет восходящая к древней традиции монументально-декоративная концепция, требующая изображения крупных по масштабу фигур, заполняющих все поле миниатюры и расположенных как бы на первом плане одна рядом с другой. Фоном, как правило, служит ровно окрашенная цветная поверхность, что демонстрирует связь этих миниатюр со стенописью. Во второй половине XIV в. в книжной миниатюре усилилось декоративное начало, ослабели связи с настенной живописью, миниатюра приобрела более книжный характер. Изменился масштаб изображений, появилось пространство, условно переданное несколькими планами и свободно заполненное фигурками людей.

В первой половине XV в. миниатюра Шираза достигла расцвета. Краски использовались минеральные, замешанные на яичном белке. Изображение украшалось золочением с серебрением, а готовый рисунок полировался хрусталем или сердоликом. Каждая миниатюра подчинялась ритму

линий и цветных пятен, складывающихся в многоцветный орнаментальный узор. Благодаря этому миниатюра смотрелась законченным художественным произведением. Яркие и локальные цвета передавали изображению нужный эмоциональный настрой, соответствующее поэтическое звучание. Кожаные переплеты рукописей украшались орнаментальным золотым теснением.





# 4. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

## *Архитектурный декор*

Поверхность фасадов и внутренних пространств архитектурных построек заполняет орнамент. В XI–XII вв. преобладал пластический декор. Фигурная кирпичная кладка получалась за счет того, что кирпич на торце имел С, X, Е, Z-образную форму и комбинации из него давали разнообразные узоры. Также использовалась для декора резьба по стуку и терракотовая плитка с выпуклым узором.

В XII в. стали использовать цветную глазурь, и к XIII–XIV вв. декоративный орнаментальный декор начал быстро развиваться. Варьирование одних и тех же фигур, характерно не только для орнаментов, но и в целом для стиля мышления, который выражен в стихах и музыке. *Арабеск* — не только эстетическое, но и философское понятие. Бесконечная орнаментальная вязь рассказывает о бесконечности мира.

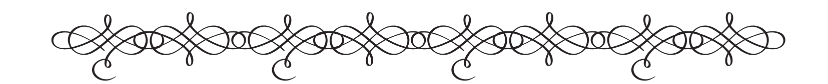
Другой орнаментальный декор, подчиненный ритму кривых линий (дуга, спираль, волна), в которых контур имеет главное значение, называется *ислими*.

Арабский орнамент включал в себя также зооморфные мотивы. В IX–XIII вв. в орнаментике использовалось изображение реальных и фантастических птиц и животных. Подобные изображения невозможно было помещать в мечетях и сакральных постройках, но можно ими украсить стены дворцов и вообще светских построек. Цветовая гамма архитектурной керамической плитки — золотисто-желтая, коричневая, дополненная синей и бирюзовой красками. Применялась также полихромная роспись *минаи*.

## *Ковроткачество*

Ковер для мусульманина был сакральным местом, где он совершал молитву. Ковроткачество входит в обязательные умения женщины, поскольку ковер становится свадебным даром невесты жениху. Ковер мог сыграть также роль погребального савана. Композиция большинства ковров представляет собой деление на центральное поле (более половины всего пространства) и орнаментальные полосы, образующие раму. Ковры мусульманских стран включают множество символов, связанных с религиозным мировоззрением. Эти повторяющиеся мотивы призваны привносить в мир красоту и гармонию и отражать единство и разнообразие мира, сотворенного Аллахом. Симметрия представляет космическое равновесие и гармонию, а сам ковер — олицетворение непостоянства земных вещей по сравнению с небесным миропорядком. Символичны и используемые цвета. Наиболее часто употребляемый — красный цвет, символ жизни, любви, роскоши. Зеленый цвет, как цвет знамени пророка, не употреблялся, чтобы не быть под ногами.

Самым распространенным видом мусульманского ковра был *саджат* — ковер для намаза. Небольшой, около метра длиной ковер, на котором, как правило, изображалась арка михраб.



# 5. ИСКУССТВО КАЛЛИГРАФИИ

Арабская каллиграфия возникла благодаря копированию Корана. Повторение священного текста имело сакральный смысл и было возможностью искупить свои грехи. Первым был стиль *хиджази* — клинописный, с прямыми углами. Впоследствии были разработаны шесть канонических почерков: *насх, мухаккак, сульс, рикаа, райхани, тауки*.

Каллиграфия была точной наукой. Основой составления пропорции был размер буквы «алиф» (первой буквы арабского алфавита), выглядящей как прямая вертикальная черта. Единицей измерения стала арабская точка, которая в каллиграфии имеет квадратную форму. Высота вертикальной черты алифа — от 3 до 12 точек, ширина — одна точка. Кроме того, алиф — диаметр воображаемого круга, в который можно вписать все арабские буквы. Размер, который устанавливает мастер, — это высота и ширина алифа и воображаемый круг.

Самым древним стилем принято считать *куфи* по названию иракского города Куфа. Ему свойственны массивные, угловатые буквы, большое расстояние между группами слитно написанных букв. Куфические стили использовались в архитектуре и декоративном искусстве.

До XIV в. в рукописях использовалось 2–3 почерка. В целом отдавалось предпочтение *райхани* и *мухаккаку*. Но выдающийся османский каллиграф шейх Эфенди преобразовал почерк *насх*, сделав его легкочитаемым, и ему стали отдавать предпочтение при переписывании религиозных и научных сочинений. Использование насха в архитектуре впервые наблюдается в X в., а к XI в. оно стало распространенным. Он стал вторым по времени создания и первым по распространенности. Горизонтальный, строгий почерк с тонкими линиями и округлыми формами букв используют при письме практически во всем арабском мире и преподают в школах. Практически все книги, издаваемые на арабском, печатаются этим шрифтом. Он же по умолчанию используется в компьютерных текстах.

Для скорописи арабами используется упрощенный стиль — *рукаа*, в котором группы точек над и под буквами сливаются в черточки. Насх и рукаа — два каллиграфических стиля, владение которыми обязательно для грамотного араба.

Некоторые каллиграфические стили использовались только в декоративных целях, то есть для каллиграмм — художественных произведений каллиграфов. Таков шрифт *сулюс* — энергичный и монументальный стиль с длинными вертикальными линиями, широкими свободными росчерками; округлые элементы букв заменены изгибами и петлями. Стиль *сини* соединяет традиции арабской и китайской каллиграфии, отличается свободным пространственным расположением букв, длинными и широкими изогнутыми линиями, используется для украшения китайских мечетей, каллиграмм.

*Каллиграмма* — это текст, скомпонованный таким образом, что образует тематически связанное изображение. Это может быть стихотворение, фраза, часть Священного писания или отдельное слово. Визуальное оформление основывается на использовании шрифта или каллиграфии. Изображение, созданное словами, иллюстрирует текст, визуально выражая то, что в нем говорится. Оно также может привносить дополнительные мысли и значения в текст.

Народами, перенявшими арабское письмо для собственных языков, вырабатывались собственные каллиграфические стили. Так, османскими турками используется стиль *дивани* с тесным расположением букв и сложными, округло-ломаными формами. В Иране и Пакистане приобрел популярность *наста́лик*.

## *Каллиграффити*

Мода на каллиграффити возникла на Западе в начале XXI в. Каллиграфферы разрисовывают стены исламскими священными формулами. Каллиграффити — определяется как визуальное искусство, объединяющие буквы в композиции, которые пытаются передать более глубокий смысл через письмо, измененное эстетически, чтобы выйти за пределы буквального значения. Это искусство — провокационное, смешивающее точность традиции с современным необузданным самовыражением. Техника «прямая в целом и утонченная в деталях», создающая баланс между видением и чтением слова и изображения, где буквы, письмо и сам язык становятся образом.

Самый известный автор жанра — *El Seed*. Это достаточно самоироничный тэг — с арабского означающий и «Мастер», и просто «человек», и даже «чувак». «Арабская вязь дает столько возможностей в дизайне букв, что я влюбился в эту способность постоянно формирующихся и бесконечных изменений», — говорит El Seed в интервью. Экстраполируя разницу между традицией и традиционализмом, каллиграффити сохраняет живую культуру.

Другой культовый художник — *Винсент Абади Хафез*, псевдоним *Zepha*. Zepha использует эффект наблюдения за артефактами из окна транспорта: размытость, техника палимпсеста, смешение арабской вязи и латинских шрифтов дают причудливый лабиринт письменных форм.

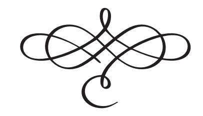
С другой стороны, каллиграффити все более взаимодействует с так называемым «абстрактным вандализмом». В центре этого направления нидерландский художник *Нильс Мельман*, продвигающий каллиграффити как бренд,

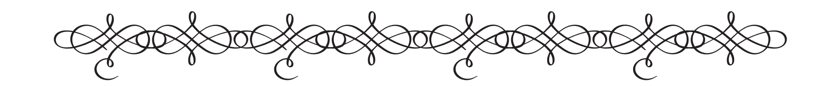
и прославившийся как участник крупнобюджетных кампаний различных известных марок (например Lois Vuitton). Спрос на арабские шрифты все более становится коммерческим: например, студия *29Letters* (столько букв в арабском алфавите) является одним из ведущих игроков на рынке дизайна современной арабской типографики.

Каллиграффити отличается от прочих стилей каллиграфического искусства тем, что оно не имеет правил. В то время, как традиционная каллиграфия в исламском мире связана очень строгими правилами, каллиграффитисты от них освобождены и позволяют себе изменять и деконструировать буквы, и творчески сочетать их с другими символами и фигурами. Художники выходят за рамки простого преобразования арабских или англоязычных слов в визуальные композиции и изобретают новые языки.

## *Проверочные вопросы к разделу*

1. Через какие архитектурные формы материализуется мировоззрение ислама?
2. Перечислите характерные черты архитектурного декора исламского Востока.
3. Каллиграфия как письменность и как декор.
4. В чем сущность каллиграффити как нового образа древнего искусства?
5. В чем заключаются особенности книжной миниатюры как искусства светского?





# СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алпатов В. М. История и культура Японии. — М.: Крафт+, 2002. —288 с.

2. Афанасьева В. К. Искусство Древнего Востока. — М.: ЁЁ Медиа, 2007. — 398 с.

3. Бляхер Леонид. Искусство неуправляемой жизни. Дальний Восток. — М.: Европа, 2014. — 646 с.

4. Восток. Искусство быта и Бытия / The East. The Art of Life and Existence. — М.: СканРус, 2003. — 256 с.

5. Государственный музей искусства народов Востока, Москва. — М.: Аврора, 2008. — 232 с.

6. Завадская Е. В. Проблемы живописи старого Китая. — М.: Искусство, 1975. — 439 с.

7. Зубко Г. В. Искусство Востока. — М.: Восточная книга, 2012. — 432 с.

8. Иллюстрированная энциклопедическая библиотека. Древний Восток. История. Философия. Религия. Искусство. — М.: Деконт +, 2006. — 312 с.

9. Искусство Востока. Художественная форма и традиция. — М.: Дмитрий Буланин, 2004. — 346 с.

10. Искусство народов Востока. — М.: Советский художник, 2008. — 200 с.

11. Кирквуд К. Ренессанс в Японии. — М.: Наука, 1988. — 303 с.

12. Кравцова М. Е. История культуры Китая. — СПб.: Лань. 1999. — 416 с.

13. Кумарасвами, Ананда Кентиш. Восток и Запад. Религия, мифология, символика, искусство. — М.: Беловодье, 2015. — 377 с.
14. Петракова А. Е. Искусство Древнего Востока. — М.: СПбКО, 2010. — 148 с.
15. Резерфорд Э. Китай. — М.: Азбука, 2022. — 832 с.
16. Роуленд Б. Искусство Запада и Востока. — М.: Издательство иностранной литературы, 2005. — 144 с.
17. Румянцева О. В. Государственный музей искусства народов Востока. — М.: Изобразительное искусство, 2010. — 224 с.

*Елена Олеговна ПЛЕХАНОВА*

**Художественная культура Востока**

Учебное пособие

*Yelena Olegovna PLEKHANOVA*

**Arts and Culture of the East**

Textbook

12 +

Корректор — Е. Подлубная
Верстка — М. Квашина

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

**Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

**Издательство «ЛАНЬ»**
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71



Подписано в печать 28.02.24.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108 $^{1}/_{3}$.
Печать офсетная/цифровая. Усл. п. л. 4,83. Тираж 80 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в АО «Т8 Издательские Технологии».